URSONATE___000000002

revista de arte sonoro y culturas aurales

URSONATE__ 000000002

creditos

Coordinación
José Luis Espejo y Oscar Martín

Corrección
Sarah Vacher, Antonio Fernandez,
Lucía C. Pino y Olga Sevillano.

Diseño y maquetación
Carlos García Peláez

Fotografía
Estanis Comella páginas 5, 10, 11 y 56/57
Ojos Cromáticos página 63
Salomé Sangüillo página 65

Colaboran
María Andueza, Pablo Sanz, Juan Cantizzani, Christian Galarreta,
Oier Iruretagoienea, Miguel Angel F. de Blas, Miguel Angel García,
Alicia G.Hierro, GegenSichKollectiv, Miquel Parera, Chema Chacón,
M.A.Tolosa, Tom Lafont, Mikel R. Nieto, Mattin y Miguel Prado

Compilado
Erin Sexton & Loty Negarti & Alexander Wilson,
Ferran Fages & Lali Barrière, Alfredo Costa Monteiro,
Juan Matos Capote, Pablo Sanz Almoguera, Games Addiction,
Román Ramón, Julian Bonequi & El Pricto, Pablo Orza, Nieblafascista,
Grumos LALAI, EC, shalocins, Tomás Gris, anónimos.

indice

4. **Editorial**

El afuera

6. Practicas sonoras en el espacio público y común.

8. Entrevista a **María Andueza** a propósito de Creación, sonido y ciudad: un contexto para la instalación sonora en el espacio público.

16. Entrevista a **Pablo Sanz y Juan Cantizzani** a propósito de Sounding Site [Tabacalera]

24. **Residuos Sonoros Invisibles y Continuidad** por Christian Galarreta

32. **Improkup!**. Improvisación como convivencia, como okupación Colectivo/anónimo

44. **Metal Machine Theory**. Originalmente publicadas en inglés en la revista Revue & Corrigée durante el 2010 y 2011. Respuestas-Ray Brassier. Preguntas-Mattin. Traduccion-Miguel Prado.

52. Entrevista a **Leif Elggren** por Oier Iruretagoiena

60. **For Noise's Sake**: Elogio al amateurismo por Miguel Ángel F. de Blas

Reseñas

Discos

66. Comedy Apories de Miguel Prado por GegenSichKollectiv

67. Le Goût de Néant de Craig Hilton y Tomas Philips por Chema Chacón

68. Lady Lord de Emo Alvino por m.a. tolosa

69. Eetz de NOISH por Miquel Parera

70. i.r.real_._uno / i.r.real_._dos de Javier Piñango por Miquel Parera

72. Object of Thought de Mattin por GegenSichKollectiv

75. Ceniza de Reverse Projection / Santiago Merino por Miquel Parera

76. Chamber Music de Lali Barrie, Miguel Angel García y Tomás Gris por Tom Lafont

Video

77. La Charca por Mikel R. Nieto

Espacio/Web

80. SONM Francisco López por José Luis Espejo

Concierto

82. Miguel Angel García SON por Alicia G. Hierro

Libros por José Luis Espejo

86. Ruido y Capitalismo Mattin y Anthony Illes Ed.

87. Después del Rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas de Simon Reynolds

88. La contaminación acústica en nuestras ciudades de Benjamín García Sanz y Francisco Javier Garrido

90. **Compilado por Oscar Martín**

editorial

Poco a poco Ursonate se va dibujando algo más para nosotros como proyecto. No hemos sistematizado la estructura, ni el trabajo, ni siquiera los temas; por suerte. Pero sí es cierto que en este número, aún casi-nuevo, pueden leerse algunos puntos de referencia.

Uno es la intención deliberada de desjerarquizar el análisis de la cultura y en ese aspecto nos gusta juntar el fanzineo con lo académico, poniéndolos a comentar el mismo tema, esperando las conclusiones que puedan surgir de ello. Es muy pronto para saber si estamos consiguiendo algo de eso, pero tampoco nos preocupa. Dentro y fuera del marco de "lo correcto" hemos buscado soluciones para un mismo problema, en el caso del monográfico de este número, algo que nos atañe a todos: el de nuestro sitio, nuestro espacio.

Por otra parte, el hecho de trabajar juntos en un formato como éste, re-aprendiendo labores de autoproducción y autopublicación que Internet parecía haberse llevado para siempre, nos parece razón suficiente para plantarnos con este otro número. Recuperar el valor del intercambio, escuchar y ver de primera mano al receptor de todo esto, comprobar que existe, eso también nos está gustando.

agradecimi-entos

Agradecemos a todxs el apoyo mostrado en estas primeras ediciones que nos han dado motivación para seguir con ello. Especialmente a toda la gente que nos ofrece contenidos, tiempo y energía, sin las cuales todo esto no sería posible y no tendria sentido. Desde la que nos regala su música a la que nos corrige un texto, al que maqueta, a la que imprime (lacaída), la que escribe, entrevista y asi a toda una telaraña que se va tejiendo entre mails, conciertos y barras de bares. A toda la larga cadena de colaboraciones.

El afuera. Prácticas sonoras en el espacio público y común.

"¿Qué quedó afuera? Lo que había sido expulsado del adentro, las relaciones, el encuentro, la unión, adentro solo serían "bien vistas" las relaciones contractualmente legalizadas (establecidas ante un tercero y notificadas en documento público) todo otro tipo de relación debería hacerse fuera, y si las relaciones que debían desarrollarse adentro se desarrollaban afuera entonces se estaba llevando una vida pública: hombres públicos, mujeres públicas: el murmullo empezó a crecer, si se pudiese escribir una historia del ruido, podría decirse que en este momento empezó"

El espacio público como escenario
Ruth Marcela Díaz Guerrero

http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/6791/TESIS.pdf?sequence=1

Hemos preferido hablar del afuera, porque todas las acepciones que se oponen a lo íntimo y privado nos parecían demasiado complejas. Nos preguntamos si el espacio público llegó a existir alguna vez o si siempre fue, como ahora, un espacio para los cuerpos regulado por algún poder. El espacio común, también se presenta complejo puesto que este común, se confunde en muchas ocasiones con lo colectivo, donde las personas circulan, pero no se relacionan.

Una de las definiciones más poéticas de la auralidad, habla de ella como el espacio donde confluye lo oral y lo auditivo, donde la voz y el oído se encuentran, como si la auralidad fuese la terceridad que posibilita la comunicación.
Por eso al tratar de pensar otros sonidos más allá de la voz que comunica, tengan estos intencionalidad artística o no, es de recibo arrancar desde ese espacio en que se relacionan. El espacio común, el afuera para las obras, las palabras y los quehaceres.

Por no hablar, evidentemente, de las necesidades concretas, donde un espacio en que vivir y convivir se hace cada vez más escaso. Cómo no estar pensando continuamente en ello. Presentamos en esta sección de Ursonate 002 cuatro aportaciones distintas sobre el tema del sonido y el afuera. Cuatro textos en los que el espacio compartido se piensa de muy distintas maneras y en el que el sonido que lo habita tiene características casi opuestas.

Entrevista a María Andueza a propósito de *Creación, sonido y ciudad*

María Andueza a realizado entre 2005 y 2010 una tesis doctoral sobre arte sonoro en espacio público titulada *Creación, sonido y ciudad: un contexto para la instalación sonora en el espacio público.* A su tarea como investigadora se suma la de producción artística, donde se destaca *Situación de una bóveda*, que parte de esta misma tesis de la que venimos a hablar.

En esta entrevista se plantean algunos de los temas principales de su investigación en la que se estudian ciertas practicas artísticas, precursoras y fundadoras de lo que hoy se conoce como arte sonoro, que tuvieron en el espacio urbano su campo de operaciones desde el principio. La investigación da un protagonismo especial a Max Neuhaus y puede descargarse libremente desde la página de la Universidad Complutense de Madrid.

Por José Luis Espejo. Agosto 2010

http://eprints.ucm.es/12292/

http://mariaandueza.wordpress.com

José Luis Espejo: El espectador como ciudadano de la obra. Creo recordar que esto implica un espectador específico para un arte público, en la esfera pública.

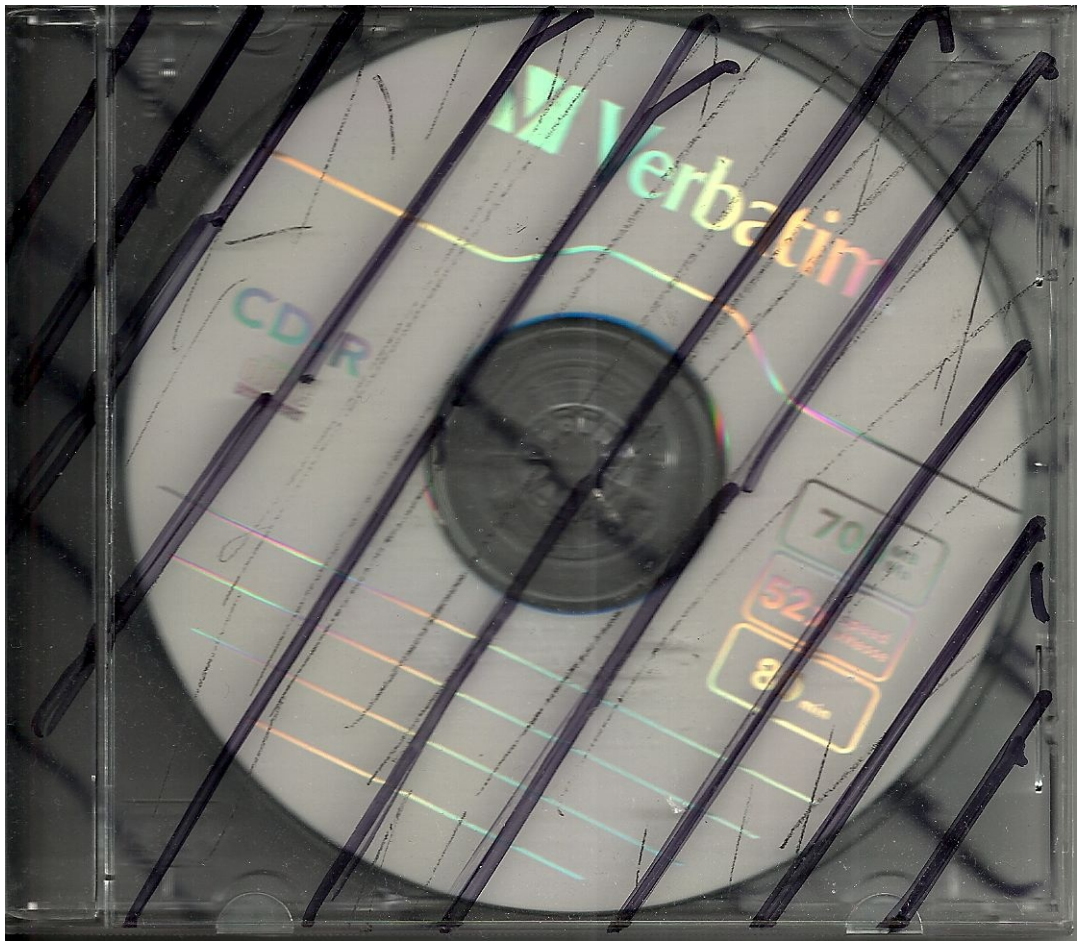
María Andueza: Cuando las prácticas artísticas tienen lugar en la esfera pública, necesitamos nuevas expresiones que no estén cargadas de significado y, sin embargo, sean sugerentes y dejen libertad de interpretación, para que de algún modo se ajusten a las dinámicas que propician los encuentros de flujos procedentes de la esfera social y la esfera de la creación. Cuando hago mención de las prácticas artísticas, me estoy refiriendo implícitamente a aquellas que están indisolublemente vinculadas a la investigación, al momento histórico y a la innovación, no sólo técnica, sino también conceptual y formal. Con esto, dejo a un lado todo un ámbito de intervención que, al referirnos a los espacios públicos, supone, desde el siglo XX, dejar a un lado la lógica del monumento emplazado en un lugar determinado y sobresaliente de la ciudad. Prescindiendo de estas manifestaciones, lo que nos quedaría son otras prácticas artísticas que se fundamentan en criterios distintos, como son el de matizar el espacio, mediar la experiencia, propiciar la participación ciudadana, etc.

En ese sentido, hablar de espectadores no enriquece la experiencia, sino, al contrario, parece minimizar la presencia de individuos, que más allá de percibir y ser agentes activos (factores que sabemos se dan ya en otros entornos artísticos) forman parte de algo mucho mayor en el que lo artístico actúa como un elemento emergente de otros factores y comportamientos en el espacio urbano. Me gusta pensar en "ciudadanos de la obra", por varios motivos. En primer lugar porque son individuos que habitan la obra y lo hacen en su contexto, esto es, el de la ciudad. Pero, además, me gusta pensar en el concepto de ciudadano ligado a las prácticas artísticas porque encuentro que es desde esa identidad desde donde funcionan. Los individuos no tienen que adquirir un nuevo rol para ser partícipes del arte público. Se lo encuentran o lo buscan, da igual, pero lo hacen desde una identidad particular y colectiva que es la de ciudadanos, la de individuos que en el anonimato de la ciudad perciben con sus sentidos y el sentido crítico de la vida cotidiana. Creo que eso es algo único y particular de ciertas manifestaciones artísticas en el espacio público que se desvinculan de los espacios expositivos cerrados. Por eso, creo que emplear nuevos conceptos ayuda a sugerir o señalar nuevos comportamientos, o simplemente actitudes, de las partes implicadas en la creación y su recepción en la esfera pública.

Si nos centramos en lo sonoro, pensar en un "ciudadano de la obra" tiene mucho sentido y es fácilmente comprensible. En la ciudad actual, el sonido y la organización sonora, a pesar de las campañas mal definidas y orientadas contra el ruido, goza del privilegio de no tener una propiedad. Es un campo casi inexplorado por la complejidad que ello implica, pero es desde luego un ámbito de gran riqueza en el que se puede trabajar y de hecho ya se está trabajando. Que la mayoría de los elementos del paisaje sonoro urbano no tengan propietarios particulares, sino hacedores anónimos, hace posible que nos acerquemos a él sin una identidad bien definida como oyentes, y propicia además que podamos apropiárnoslos, usarlos, desecharlos, etc. Si nos ubicamos en este contexto para pensar la creación sonora, parece natural pensar que las instalaciones sonoras no busquen un espectador o una audiencia que se sienta como tal, sino más bien un individuo, un ciudadano, un habitante que lo sea desde la propia experiencia perceptiva creada y encontrada en el entorno urbano. El término no surge únicamente de la situación actual, sino de la relectura de los orígenes del arte público sonoro, en el que se percibe esa tendencia a sustituir a los espectadores por participantes, y después a los participantes por ciudadanos que puedan percibir o ignorar las distintas intervenciones.

JLE: ¿Crees que este tipo de obras puede generar nuevos modos de entender el espacio público, nuevos modos de urbanismo? ¿Crees que puede evidenciar ese espacio como un espacio común a los ciudadanos?

MA: Sin lugar a dudas, de hecho esa nueva forma de comprender el espacio público es el terreno en el que se mueve la mayoría de instalaciones sonoras interesantes realizadas en el espacio público. Y lo hacen de formas muy distintas. Podemos mencionar tres ejemplos diversos tanto en las formas como en los argumentos puestos en juego para observar la riqueza y diversidad de las propuestas. Trayectorias notables son las de Bernhard Leitner, Georg Klein


Verbatim
CD-R
700
52
80

y Hans Peter Kuhn, los tres artistas en activo que mencionaré a continuación.

Las instalaciones de Leitner en el espacio público buscan potenciar la espacialidad en términos arquitectónicos inmateriales. La distribución de las fuentes sonoras, el movimiento del sonido entre ellas y una finísima y escrupulosa calibración de cada sonido hacen de sus obras complejas arquitecturas que median la experiencia del sujeto con el espacio físico. A diferencia de Leitner, y aunque atendiendo también a las cuestiones físicas del espacio, Georg Klein pone el punto de mira en sus instalaciones en la esfera social, potenciando con el sonido cuestiones como la discriminación de grupos sociales, y permitiendo de este modo que se establezca una conexión con los diferentes argumentos, usando lenguajes, recursos y herramientas distintos de los habituales. Por último, un caso bien distinto es del Hans Peter Kuhn, quien en el año 2009 inauguró en la ciudad inglesa de Leeds una instalación realizada en un paso subterráneo dentro de un plan de reforma urbanística. El objetivo, en ese caso, era conseguir a través de la instalación sonora un ambiente perceptivo más agradable y menos agresivo para los peatones que lo atravesaban o esperaban allí a los autobuses.

Lo realmente interesante es que estas obras piensan el espacio de la ciudad como un lugar vivo y apropiable, un lugar de intercambio. Muchas de ellas, además, se evaden de la espectacularidad, lo que en mi opinión es el mejor acierto, funcionan desde su total integración en el contexto, y ese mismo factor es el que a su vez me hace pensar en el "ciudadano de la obra" que mencionaba antes. Con esto no me refiero a que estas intervenciones sean sutiles y apenas audibles, sino a que conviven en consonancia con los múltiples factores de la esfera pública, esto es, los urbanísticos, sociales, políticos, etc., de cada lugar en particular, y que es desde ahí desde donde son percibidas por los ciudadanos. Ello supone no pensar sólo en términos de sonido, sino en términos más precisos de acústica, visibilidad, recepción, etc. Con relación a esto, cabría pensar en la duración y permanencia de las instalaciones sonoras en nuestros entornos urbanos, pero eso sería quizá otro tema.

JLE: Pienso ahora en el museo como espacio silenciador. ¿Crees que esto tiene que ver con el hecho de que artistas considerados "pioneros" se centrasen en el espacio público? ¿Crees que las aportaciones del arte sonoro a las culturas aurales pueden generar nuevos espacios para el arte?

MA: "Espacio silenciador" tiene unas connotaciones que, a mi parecer, van más allá de la sonoridad de las obras, y remite al museo como un espacio donde se ponen en juego distintos intereses además de la creación artística. Quizá esto segundo tenga que ver con el hecho de que lo sonoro haya estado poco representado en los museos. Por otro lado, es bien sabido que los orígenes modernos de las prácticas artísticas vinculadas al sonido proclamaban (como en el Futurismo) la idea del museo como "cementerio", empujándoles esta idea a trabajar y buscar nuevos espacios de intervención. Quizá, por este motivo, deba pensarse la relación de lo sonoro con los museos a lo largo de los años no solo como un desinterés por parte de las políticas museísticas, sino también como una voluntad de los artistas de permanecer al margen.

Que artistas pioneros en las prácticas sonoras en el espacio público como Wolf Vostell o Max Neuhaus escogieran la esfera pública para realizar una buena parte de su trabajo sonoro tiene una relevancia especial en este sentido. Son artistas cuya trayectoria es indisoluble a su forma de comprender una esfera social y política, por eso en un momento determinado trasladaron su actividad de los espacios institucionales al espacio urbano. Ambos usaron el espacio público no solo como un lugar de exhibición, sino como un lugar de acción, actividad e intercambio, como un contexto de creación y espontaneidad, algo que en el museo es más complicado de llevar a cabo. En sus trayectorias se pone de manifiesto el hallazgo de un espacio de auralidad para la creación, que con posterioridad se ha desarrollado y ha madurado desde la multiplicidad de facetas que ofrece el propio entorno. Esto es evidente tanto en los happenings de Vostell (estoy pensando, por ejemplo, en *El teatro está en la calle,* 1958, o *In Ulm, um Ulm und um Ulm herum*, 1964), donde eventualmente el sonido tomaba el protagonismo no sólo para hablar de su propio lenguaje, sino para hacerlo desde una lógica relacional con su entorno, como en las múltiples instalaciones que Neuhaus realizó en el espacio público, formalmente muy distintas de los happenings y, sin embargo, compartiendo, como ellos (como *Times Square,* 1977, todavía instalada en Nueva York), la coherencia perceptiva aglutinada en

vtorno al fenómeno auditivo y contextual.

Me cuesta pensar en términos de culturas de la auralidad y espacios para el arte. Creo que en este punto los márgenes son absolutamente difusos, y que es en esa ambigüedad donde reside su verdadero valor. No creo que la creación sonora aporte algo o no a las culturas de la auralidad, creo que la creación sonora es en sí misma cultura de la auralidad. Es posible que esos nuevos espacios para la creación sonora, o en general para la creación que implica nuevas tecnologías, ya hayan surgido en la forma de centros de producción, festivales y simposios.

Si nos centramos en el hecho simbólico del museo en silencio, una respuesta rápida nos haría pensar que la creación sonora no ha tenido, y continúa sin tener, una representación adecuada en los museos. Sin embargo, una respuesta más meditada necesita necesariamente cuestionar no sólo esa idea, sino las raíces de las que aflora la pregunta en sí misma. Son múltiples los ejemplos de obras de arte que remiten a lo sonoro y pueden admirarse en museos de todo el mundo, pienso por ejemplo en *À bruit secret* de Marcel Duchamp, obras conceptuales de Lawrence Weiner, las esculturas de Richard Serra… En los años 60 y 70, décadas de plena expansión de las prácticas artísticas sonoras, se dieron también casos de obras sonoras de gran importancia que se incorporaban con total normalidad en los museos de arte. El grupo Pulsa, por ejemplo, o Michael Asher crearon obras sonoras en el MOMA, en Nueva York. El museo Pompidou, en París, tiene la maravillosa obra *Plight* de Joseph Beuys… Como digo, los ejemplos son innumerables, y seguramente no se hayan aquí mencionado los más relevantes.

El espacio del museo, tal y como lo heredamos, reviste una complejidad a la hora de presentar obras sonoras. En mi opinión, hay artistas y comisarios que lo han gestionado muy bien, véanse los casos anteriores y los comisariados, por ejemplo, de Delfim Sardo en la exposición *El espacio invisible* (2006) en el MARCO de Vigo, donde se hizo un elogio a la creación sonora, o décadas antes el de Jennifer Licht en la exposición *Spaces* (1969) en el MOMA en Nueva York, que incorporó la intervención sonora recién mencionada de Asher, o la exposición *Anti-illusion* (1969) en el Whitney Museum de Nueva York, comisariada por Marcia Tucker y James Monte, que incluyó las *performances* de Steve Reich y Phillip Glass sin necesidad de enmarcarlas dentro de una nueva etiqueta, sino más bien funcionando desde una forma del comprender el proceso temporal de la creación artística.

Hay otro aspecto, además, que no conviene olvidar. Podría parecer que las dificultades asociadas a la instalación de piezas sonoras en el museo habría propiciado la salida de los artistas al espacio público. Sin embargo, lejos de ser únicamente esos los criterios que guiaron a los artistas al exterior, se dejan ver otras cuestiones de carácter social y puramente formal que determinaron la decisión. Aún así, las obras sonoras en el espacio público, al menos una buena parte de las mismas, están financiadas con dinero de instituciones museísticas, galerías, etc. Por seguir con los ejemplos mencionados de Vostell y Neuhaus, sus obras estaban coordinadas por galerías, en el caso del primero, e instituciones potentes como la Dia Art Foundation, en el caso de Neuhaus. Está claro que el museo tal y como está concebido históricamente no es un espacio a priori pensado para la creación sonora, pero algunos sí que supieron ver el espacio público como una continuación del mismo. Creo que seguimos estigmatizando a la creación sonora al empeñarnos en ver un retraso o una posición de desventaja frente a la creación visual y sus lugares de desarrollo. Hacen falta estudios que pongan de manifiesto el tema de la creación sonora, ambiguo en todas sus dimensiones. Que esos estudios no existan, no al menos en la proporción que nos gustaría, no significa que esa historia no haya estado y esté presente. Son cosas, a mi parecer, distintas.

JLE: Aquí hay dos puntos.
Uno de los puntos que más me llamó la atención en la lectura de tu tesis fue el capítulo que le dedicaste a Bachelard. Creo recordar que es a partir de la concepción del espacio de Bachelard que establecías dos artistas como base para el estudio, Malévich y Oteiza. Otro de los puntos, este, que me resultó más interesante, porque no son los típicos "pioneros" de la historia del arte sonoro oficial, de hecho, ni siquiera son sonoros.

MA: Gaston Bachelard es una figura ante todo muy sugerente en su forma de escribir y de plantear diferentes ideas dentro de una generalidad de conceptos. En mi trabajo de investigación, tanto teórico como práctico, el

espacio es un elemento fundamental para tratar la conexión del sonido con el ámbito de la creación plástica en su sentido más tradicional, que remite a los términos de lo escultórico y lo pictórico. *La Poética del Espacio* (1957) de Bachelard, y en particular su introducción y epílogo, que se constituyen más bien a modo de ensayo frente al carácter más poético del cuerpo del texto, son, como digo, sugerentes para ser pensados más allá del verso al que alude reiteradamente en sus argumentos. Quizá esa ambigüedad y el carácter poético de las ideas planteadas son las que permiten que se pueda establecer una conexión con el espacio y la creación sonora. Es cierto que, en este último tiempo, Bachelard está siendo muy citado en el terreno de la creación sonora, no tanto su teoría como lo que implica mencionar su nombre. En mi caso, no trato de vincular directamente el pensamiento de Bachelard con el arte sonoro. Mi objetivo es que a través de su pensamiento podamos concebir la creación sonora en términos de sugerencia espacial e inmaterialidad, y más allá de esto podamos comprender estructuras actuales desde unas raíces conceptuales que estaban presentes en un momento anterior a la aparición de la instalación sonora, y que, a mi parecer, la propiciaron en cierto modo. Con este mismo objetivo se trae a esta discusión a dos artistas que pensaron el espacio en términos semejantes: Malévich y Oteiza, cuyo trabajo sugiere además una lectura de las obras que será muy parecida a la aceptada en la actualidad cuando nos referimos en general a las instalaciones sonoras. Las tres figuras con las que dialogo, Bachelard, Malévich y Oteiza, comparten una faceta como teóricos que contribuye a comprender el tratamiento artístico de ciertos temas, como los fenómenos inmateriales, la conexión espacio-temporal y la creación que trasciende los límites formales de los propios materiales, ya sean éstos pictóricos, escultóricos o sonoros. Establecer un diálogo entre estos tres autores no implica que entre ellos existiera ninguna relación específica, como tampoco que necesariamente se mencionaran entre ellos. Alejado de ello, la reunión de sus filosofías quiere sembrar un campo desde el que puedan ser pensadas las raíces conceptuales de la creación sonora. Creo que esto es importante para comprender sus orígenes. Tiene mucho sentido, además, cuando se vincula todo ello al espacio urbano. Que Oteiza se refiera a un espacio "biológico" para explicar la generación espacio-temporal de la escultura es desde luego evocador para pensar el espacio urbano, como lo es también el que se refiera a una "estatua-energía".

JLE: A la fenomenología se la puede acusar de no ocuparse de problemas "sociales". Espero explicarme, yo no estoy tan seguro, y de hecho tú la usas como base para hablar del espacio público. Esto me hace pensar en una cuestión doble: ¿No será la fenomenología un principio para poder pensar otras políticas urbanas, otros modelos de ciudad? o por el contrario ¿No estaremos hablando de una producción artística que no tiene en cuenta estos problemas?

Me preocupa esto especialmente. ¿Qué tipo de ciudad piensa este arte? ¿Quiere convertir a la ciudad en galería y teatro o quiere responder con las aportaciones de esas galerías y esos teatros a los problemas de la ciudad? O resumiendo ¿Escucha a la ciudad y sus ciudadanos o les da algo para escuchar (no voy a decir "obliga a escuchar" para que no se me entienda mal)? Me refiero a que, si no escucha para luego enunciar, puede que repita estructuras verticales.

MA: La fenomenología abre el campo de investigación sonora a la situación que debe ser pensada a partir de aquello que se experimenta y aquello que se conoce. Bachelard menciona la necesidad de pensar una fenomenología de la imaginación. Cuando asocia esta expresión a lo espacial, piensa en un espacio que debe ser "vivido con todas las parcialidades de la imaginación". En el año 1987, Bernhard Leitner, a quien ya hemos nombrado anteriormente, creó una instalación sonora en el patio de un antiguo castillo de la ciudad austriaca de Buchberg. Allí creó, sólo con sonido, un techo arquitectónico. Obviamente el individuo que experimentara la obra continuaría viendo el espacio abierto entre las cuatro paredes del patio, sin embargo su imaginación guiada por los sentidos construía un espacio cerrado por las condiciones acústicas que generaba la espacialización de las fuentes sonoras y el movimiento del sonido entre ellas. Este es un ejemplo muy evidente de esa fenomenología de la imaginación que mencionaba Bachelard. Si saltamos de Bachelard a otro de los grandes teóricos de la fenomenología, Maurice Merleau-Ponty, y la lectura que del mismo hicieron algunos de los artistas de la corriente minimalista,

descubrimos otro aspecto fundamental para la creación sonora, y es la coexistencia espacio-temporal de la obra y el individuo.

No puedo determinar con certeza si la fenomenología se ocupa de cuestiones sociales (no soy experta en ese campo), sin embargo, como ya comentaba anteriormente, creo que al margen de ello los argumentos sobre la fenomenología vertidos por diferentes autores nos sirven para pensar el espacio público desde unos términos de copresencia de los fenómenos, las formas y los individuos.

JLE: El otro punto es el del uso de autores de las llamadas culturas aurales aplicados a la historia del arte. En este sentido, una pregunta muy concreta para terminar: Un ejemplo de obra que aporte o solucione problemas enunciados por algún estudio aural. Por ejemplo, Bull y los auriculares, Stern y la hegemonía de lo visual, Brandom Labelle y la violencia del silencio... o cualquier ejemplo que se te ocurra.

MA: Uno de los estudios más interesantes que he leído sobre culturas aurales es el libro de Seth Kim-Cohen *In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, publicado en el año 2009, cuya traducción sería algo así como "En un abrir y cerrar de oreja. Hacia un arte sonoro no-coclear". Su postura me resultó muy interesante porque precisamente sale fuera del ámbito de lo sonoro para pensar el arte sonoro. "Un arte sonoro no-coclear responde a demandas, convenciones, formas y contenidos que no están restringidos al ámbito de lo sonoro." Cuando se refiere a no-coclear (de cóclea, una de las partes del sistema auditivo de los mamíferos), Kim-Cohen no quiere aludir a un silenciamiento, sino a una comprensión del fenómeno sonoro en términos conceptuales, y me atrevo a decir casi culturales. El autor se refiere a la práctica del "sonido-en-sí-mismo" ("*sound-in-itself*") presente en muchas obras. Frente a ese "simple sonar", se piensan estructuras que desencadena el sonido en una obra y que van tejiendo un ensayo lleno de provocativas reflexiones. En ese sentido, podríamos mencionar muchísimas obras que, a mi parecer, juegan en ese mismo registro, pero por preferencias y gustos personales, y también porque realmente creo que hasta el momento es la carrera más brillante de arte sonoro, me quedaré con un grupo de obras de Max Neuhaus. Sus *Time Pieces* son representativas de esta idea de pensar lo sonoro desde el propio sonido (*sound-in-itself*), pero deteniéndose además en un conglomerado de cosas que quedan representadas en su caso en la riqueza inexplorada de los lugares que intervino. Las *Time Pieces* de Neuhaus, tal y como él mismo lo explicó, eran obras que se caracterizaban por no tener un lugar.

El proceso de estas instalaciones consistía en diseñar e instalar un sonido que fuera acorde a la situación cotidiana de un espacio, de tal forma que nuestros oídos no fueran capaces de discernirlo, en parte porque su volumen se amplificaba progresivamente, en parte porque el sonido abarcaba distintos lugares del espacio público. El reconocimiento no tanto de ese sonido como de su ausencia se producía cuando habiendo alcanzado un elevado volumen de manera progresiva este desaparecía súbitamente, dejando lugar a un silencio que "envolvía -en palabras de Neuhaus- el espacio". Al ubicar estas obras en diferentes entornos urbanos, Neuhaus perseguía no sólo conectar al ciudadano con su entorno desde una percepción más completa del mismo, sino además sugerir una reflexión sobre las señales acústicas, reclamando así también un lugar para la cultura aural. Podríamos detenernos mucho más en la obra de Neuhaus, el lector podrá encontrar mucha información en su página web, pero lo que realmente nos interesa ahora es hacer explícita esa mirada más allá de lo sonoro que implican sus obras en el espacio urbano, aún siendo el sonido la base esencial de cada una de ellas.

Entrevista a Pablo Sanz y Juan Cantizzani a propósito de Sounding Site [Tabacalera]

Juan Cantizzani dirige y coordina Andalucía Soundscape y el Encuentro Internacional de Creación Sensxperiment en Lucena y Córdoba fruto del cual ha editado el catálogo de MASE o *I Muestra de Arte Sonoro Español* comisariada por José Iges.

Pablo Sanz ha trabajado en distintas facetas de la creación sonora como la remezcla, la instalación y la fonografía centrándose, entre otras cosas, en la percepción del espacio ya sea este arquitectónico o paisajítico. Fundador del cluster artesonoro.org y mediateletipos.net

En esta entrevista se analizan algunos de los aspectos de la relación del sonido con la arquitectura, el espacio habitable y el expositivo en relación a la instalación *Sounding Site [Tabacalera]* que se presentó en el Centro Social Autogestionado de la Tabacalera de Lavapiés en Madrid en octubre de 2010. Esta obra traducía la frecuencia de resonancia del espacio ocupado mediante transductores que reproducían sonidos tratados a partir de los grabados en la misma Tabacalera. La sensación inmersiva y las circunstancias accidentadas nos hacen pensar el el papel del oyente en la obra y de su influencia en el espacio público.

Por José Luis Espejo. Agosto 2010

http://vimeo.com/16296948

http://www.20020.org/

http://juancantizzani.wordpress.com/

José Luis Espejo: El sonido puede definirse como fenómeno y experiencia al mismo tiempo. Es lo que suena y lo que se oye. ¿Hasta qué punto condiciona la experiencia del público en la producción de un fenómeno sonoro? ¿Cuál es el papel del público en esta pieza?

Pablo Sanz: Tu pregunta recuerda ese famoso *koan* que dice algo así como "¿cuál es el sonido de un árbol que cae en un bosque solitario?", lanzando esa paradoja de si este hace efectivamente ruido o no en caso de que no haya nadie allí para escucharlo.

La presencia del público es imprescindible y, de hecho, la única vía para que una experiencia sensorial como esta se produzca y tenga sentido. Es decir, a un nivel físico, la pieza estará ocurriendo aunque no haya ningún visitante, pues se basa en una composición que es reproducida continuamente; sin embargo, el comportamiento y percepción del propio visitante completan en última instancia la experiencia. Las variaciones posibles son muy sencillas, básicamente cada persona tiene la libertad de decidir cuándo entrar y salir y qué actitud de escucha adoptar; elecciones tales como permanecer sentado o de pie, caminar, situarse en un punto u otro cambian lo que se escucha. En resumen, cómo explorar el espacio, percibir e interpretar lo que está sucediendo, en eso digamos que consiste el rol del público.

Explorar este campo de posibilidades surgidas de la interacción entre lugar, sonido y la propia percepción del visitante es algo que nos atrae en este tipo de trabajo, así como tratar de conseguir que el papel del público, aunque obviamente limitado y orientado por nuestras decisiones previas, permanezca abierto y no sea completamente pasivo, ofreciendo cierto margen de maniobra para explorar la propia experiencia desde dentro.

Juan Cantizzani: Si la producción del fenómeno sonoro ha sido pensada para crear una experiencia con un número determinado de público en situación preestablecida en el espacio, el fenómeno sonoro como hecho físico, acústico en sí, no sería condicionado por la experiencia de este público, más bien el fenómeno condicionaría la experiencia del público. Ahora bien, si nos referimos a la producción de un fenómeno sonoro pensado para un público que navega o recorre el espacio, por supuesto la experiencia del público ante la obra puede condicionar el fenómeno, dada la interferencia que este causa durante su movimiento en el espacio.

En ambos casos, sí que podríamos hablar de un condicionamiento del fenómeno sonoro de tipo psicológico-perceptivo individualizado, donde el fenómeno sonoro quedaría condicionado según la experiencia personal vivida.

En nuestra pieza estaríamos hablando del segundo caso, en el que el público interfiere, navega, recorre el espacio, cambiando levemente el comportamiento de algunos fenómenos que se producen en el espacio, y de nuevo causando diversas experiencias e interpretaciones personales. Así que podríamos decir que el papel del público en *Sounding Site [Tabacalera]* es recorrer el espacio donde se ubicaba la instalación, para descubrir y disfrutar de múltiples escenas y eventos sonoros mediante la exploración del espacio y percepción de su contenido.

JLE: Me resulta curiosa esa preocupación teórica por la experiencia que tenemos. Por el cuerpo del oyente de la obra, por el espacio en el que este cuerpo va a suscribirse. Esta obra tenía un gran potencial porque el público de La Tabacalera de Lavapiés no busca sólo obras de arte. La Tabacalera se acerca más a un espacio público que a un museo,

libro de visitas

desde luego. En este sentido la experiencia estética juega con lo público.

¿Habéis pensado en la experiencia estética a la hora de concebir esta obra? Lo digo también porque la inmersión sensorial puede ser simplonamente descrita como una experiencia estética hiperbólica.

PS: Creo que, en nuestro caso, la experiencia estética resultante es algo que a priori es tenido en cuenta de manera bastante intuitiva y que, en cualquier caso, evoluciona durante la construcción de la pieza. Bueno, de hecho casi te diría que la obra se va extrañamente conformando por sí misma, sorprendiéndonos durante el proceso, aunque por supuesto existe toda una serie de criterios e intenciones estéticas que se va manifestando (incluso subconscientemente) y sirve como guía tanto en las estrategias adoptadas de partida y las decisiones que se suceden durante el desarrollo del trabajo.

En cuanto a ese proceso de creación, cabe decir que, en nuestro caso, ocurre de manera realmente orgánica, en parte por elección, ya que lo que intentamos es realizar una intervención totalmente integrada en el espacio y sobre el lugar en sí, y en parte por necesidad, pues uno siempre se encuentra con limitaciones, imprevistos y un contexto en el que moverse, y pienso que hay que permanecer flexible a estos condicionantes en trabajos de este tipo. Así que, en resumen, partimos de unas intenciones y un modo de abordar nuestra intervención sonora bastante claros, los cuales se fueron readaptando continuamente a la variedad de características y circunstancias planteadas por el propio lugar, los materiales encontrados, el contexto de trabajo y también a los recursos disponibles.

Volviendo a la experiencia estética, creo que esta tiene un carácter marcadamente fenomenológico, muy basada en la propia intangibilidad e inmediatez del medio sonoro y, a la vez, en su "materialidad", aunque decir eso pudiera resultar contradictorio. El espacio se presenta vacío, tenuemente iluminado y mínimamente intervenido en lo visual. Esta presencia contrasta y creo que refuerza la dimensión audible, que emana del propio espacio, tratando de activarlo y hacerlo resonar, envolviendo y llegando al visitante de una manera muy directa. Esta situación intenta crear una unidad sensorial que, creo, es una de las claves del funcionamiento de esta intervención.

JC: Para concebir este tipo de obra pensamos principalmente en los elementos, arquitectura o acústica que posee el espacio en sí, en cómo vamos a usar estas propiedades, qué podemos obtener de todo ello o de qué forma podemos emplear estos elementos y cualidades tímbricas o resonantes. Pero no especialmente concebimos esta pieza pensando en la experiencia estética del espacio. Decimos: no especialmente, porque de alguna forma esta obra trabaja directamente con los elementosy arquitectura que define la estética del propio espacio, sin alterar o modificar esta en ningún momento y prácticamente sin añadir ningún otro elemento que no pertenezca al propio espacio, y por tanto estos elementos que usamos como generadores de sonido están relacionados de forma directa con la experiencia estética. Pero, como decimos, es una relación natural, en ningún momento pensada desde un prisma o visión estética.

JLE: ¿Cómo habéis pensado el espacio que "es" la instalación: público, semippúblico, institucional? ¿Ha condicionado esto la manera de hacer la pieza?

PS: A la hora de abordar el trabajo sí que hemos prestado atención a circunstancias del espacio relativas a sus usos y rutinas habituales, su carácter público o, por ejemplo, sus accesos y el entorno más inmediato. Básicamente cualquier dato que permita conocer mejor el contexto puede resultar importante e influenciar el desarrollo. Sin embargo, en este caso, la influencia no ha servido tanto de cara a redefinir completamente la esencia del trabajo, sino para adaptar la formalización de la pieza, aportar elementos particulares con que trabajar, etc.

Como tú ya apuntas, parte del gran potencial del contexto de Tabacalera es la diversidad de público y usos del edificio. Desde que escogimos esta localización entre las que nos propuso IN-SONORA, nos pareció interesante el hecho de que la instalación se situara en un lugar público como este, del que no se espera a priori que sea un contenedor para este tipo de experiencia, y que por tanto la intervención tuviera esa capacidad de

sorprender al visitante ocasional y no sólo destinarse a un público que se aproxima expresamente a ella. De esta manera creo que también se extiende la función y valor de este espacio y, en el mejor de los casos, la pieza invita a vivir una experiencia interesante a la que quizá no te hubieras acercado de otro modo.

Por supuesto hay otras lecturas posibles de este tipo de trabajo en relación al contexto y al propio edificio que la acoge, como pueden ser reivindicar una conciencia aural en espacios donde dominan los criterios visuales, la reutilización de lugares abandonados, el uso del espacio público más allá de los fines totalmente funcionales, etc. Esas ideas también están presentes como elementos inherentes al trabajo y creo que forman también parte de nuestra motivación personal.

JC: En esta pieza empleamos algunas grabaciones de campo realizadas en el propio espacio de Tabacalera. De este modo, los eventos y escenas registradas y posteriormente empleadas impregnan la pieza; materiales empleados de forma muy sutil y que proceden del propio espacio, con lo que podríamos hablar de un condicionamiento de tipo acústico debido a los eventos sonoros que genera el propio espacio, o en algunos casos generados por las personas que lo frecuentan. Por tanto nunca pensamos en las connotaciones actuales del espacio público, semippúblico o institucional como condición o punto de partida para la elaboración de esta pieza en Tabacalera. Simplemente, como decimos, incorporamos eventos sonoros característicos del lugar que enriquecen de algún modo el tipo de pieza para el espacio en el que trabajamos.

JLE: Si hablamos de ocupar espacio público no directamente institucional, ¿hasta qué punto se puede presentar como invasivo este tipo de obras?

PS: Seguramente, hoy en día, cualquier manifestación artística que tenga a bien producirse en algún espacio público, tanto de manera semipermanente como en forma de acción puntual y sin contar con un apoyo institucional expreso, podría ser considerada por muchos como invasiva, y seguramente, en estos días que vivimos, como vandálica y peligrosa, ¿no crees?.

Haciendo hincapié en lo sonoro, la verdad que me resulta atractivo ese carácter provocador del sonido como elemento "invasor", que se propaga en todas direcciones, entra por las rendijas y contagia con "empatía vibratoria" materiales y cuerpos. En ese sentido, sí que quizá se pueda aplicar esa etiqueta a trabajos como este, que intentan llenar con sonido algunos de los espacios que habitamos y transitamos.

En cualquiera de los casos, siempre tendrá un sentido positivo y deseable esa "invasión" si supone reclamar, transformar, alterar los usos y reactivar la percepción de espacios, lugares y situaciones. En particular, creo que el medio sonoro aún sigue estando bastante poco explorado en cuanto a propuestas en el espacio público, lo cual seguramente lo dotará aún por algún tiempo de cierto potencial.

JC: Invadir un espacio con sonido, o más bien podríamos decir -como es el caso que nos ocupa- activar un espacio con sonido, conlleva una llamada de atención o contemplación de los eventos acústicos que se producen en este espacio. Y por tanto este tipo de obras están invadiendo de forma directa por integración de nuevos elementos al espacio en cuestión. Y, de este modo, obras como esta invaden o activan el espacio con la intención de acentuar la práctica de escucha y de enriquecer este espacio con un elemento que le pertenece pero que en muchos casos no podemos percibir.

JLE: ¿Tiene capacidad una obra de este tipo de representar el espacio? ¿Tiene algún objetivo similar? Creo que esta cuestión de ocupar el espacio para que sea experimentado, o representarlo resuelve en parte, al menos desde la estética, el problema de que el sonido es fenómeno y experiencia. ¿Podríamos decir que la representación se ocupa más de la producción de un fenómeno y viceversa?

PS: Aunque quizá la luz también pueda ser analizada a ese nivel fenomenológico-experiencial, está bastante clara en lo acústico esa dualidad (volvemos al árbol y al bosque), por lo que quizá la cuestión de cómo negociar el fenómeno sonoro en relación a la representación pasaría por redefinir conceptos, o ver hasta dónde estamos dispuestos a extender el significado de los términos que empleamos o comenzar a utilizar otros.

La representación de espacios, fenómenos y situaciones a través del sonido tiene una historia bastante más corta que, por ejemplo, la representación cartesiana visual, pero plantea nuevas formas igualmente interesantes (y quizá útiles también) de acercarnos al mundo y los fenómenos.

En cuanto a nuestra intervención, uno de sus propósitos pasa por activar, exponer, manifestar, articular y revelar el espacio a través de la escucha de una manera bastante directa, sin mediaciones, y además en el propio lugar de referencia, operando de algún modo como una "extensión" del mismo. Habría que ver cómo podemos entonces hablar de representación cuando el "objeto" (en este caso un espacio/lugar) representado sigue estando presente.

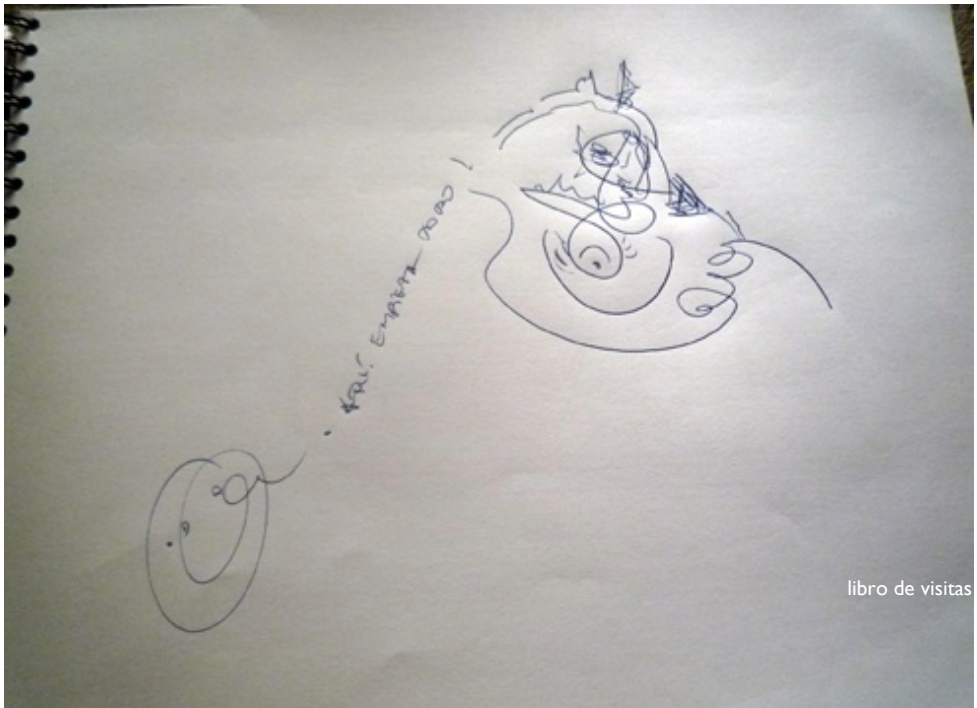
JC: El propósito de representación, en nuestro caso, parte de la provocación o extensión otorgada al propio espacio para provocar vibraciones o resonancias y, por tanto, originar un tipo de representación en el que es el propio espacio quien define, acota y genera un resultado concreto con una sonoridad única definida y característica de sus propios elementos y condiciones naturales de este.
Esta es una pregunta interesante y quizás no nos la hemos cuestionado, pero podríamos decir que, en el espacio de Tabacalera donde

desarrollamos la instalación, la producción final de la pieza conlleva a la representación del propio espacio, como se comenta en la pregunta anterior. Pero, sin duda, creemos que de la representación del espacio como punto de partida se puede obtener un fenómeno sonoro concreto, y al mismo tiempo esta resultante define la representación final.

JLE: Por lo que sé, ambas instituciones (IN-SONORA y Tabacalera de Lavapiés) no interfirieron en el montaje de la obra ¿Como ha influido eso en la producción?

PS: Bueno, una serie de malentendidos y problemas derivados de las relaciones con y entre las instituciones que nos acogieron es un tema que lamentablemente ha cobrado demasiado protagonismo.

Fueron dos semanas de dedicación total e intensa al montaje y realización de la



pieza en el propio espacio de Tabacalera, que llevamos a cabo de manera totalmente autónoma, o como dices, con "plena libertad", lo que por una parte se agradece, aunque en ciertos momentos nos hubiera venido muy bien algo de apoyo en temas básicos de organización y logística. En cualquier caso, nos pudimos arreglar, y de hecho ya sabíamos que el proyecto requeriría esfuerzo y autonomía por nuestra parte, dados, por un lado, el funcionamiento de Tabacalera como centro autogestionado e independiente y, por otro, las propias bases de la convocatoria a través de la que fuimos invitados desde IN-SONORA, que sólo puede ofrecer unas condiciones mínimas.

El problema principal y por lo que ahora estamos hablando de todo esto consistió en que la instalación no pudo mantenerse abierta por el periodo de dos semanas previsto. La causa fue un fallo técnico del sistema de reproducción que la organización proporcionó para tal fin. Pudimos inaugurar y mantener abierta la instalación con nuestros propios medios por un par de días, pero quedó parada tras marcharnos, y en resumen, finalmente, la organización no se pudo hacer cargo de solucionar el problema, por lo que la instalación nunca volvió a funcionar.

La ironía de todo esto es que con posterioridad comprobamos cómo esta desafortunada situación fue achacada a un fallo por nuestra parte, suponiendo un incumplimiento de las condiciones de participación, y finalmente, pues, hasta ni siquiera fue posible recibir la pequeña remuneración que nos correspondía por participar en la muestra, que en nuestro caso iba destinada a cubrir parcialmente los costes del proyecto.

Aunque para compensar lo que puede parecer un drama, he de decir que, pese a algunas rocambolescas historias que ya van unidas a este trabajo y el mal sabor por el fracaso en cuanto a una recepción tan limitadísima por parte de público, sí que ha sido interesante para nosotros haber podido realizar esta pieza y estamos bastante satisfechos con el resultado.

JC: El no interferir en el montaje de la obra es algo que a menudo se agradece, si ello supone interponer barreras, limitar tiempo de montaje o trasladar mal ambiente. En este sentido, bien, pero echamos de menos un mínimo de comunicación con unos u otros, para

conocernos, intercambiar algunas ideas o solucionar diversos obstáculos que van aconteciendo durante el proceso. De este modo, la producción conllevó algunos trabajos y esfuerzos extras por nuestra parte, llegando algunos momentos a desviar la concentración a otros terrenos o tareas ajenas a nuestra función y objetivos.

JLE: En cuanto a la recepción, la obra sólo funcionó dos días. Si la obra estaba pensada para ser experimentada, ¿qué queda de ella?

PS: Bueno, obviamente la obra debería haber funcionado durante algún tiempo, y si esta se pudo mostrar durante sólo dos días se hace evidente que algo no funcionó, como ya se desprende de lo que hemos relatado.

Por otra parte, quedan residuos, o documentación, como queramos llamar a los registros audiovisuales derivados de la pieza. Y volviendo a tu primera pregunta acerca del papel del visitante en esta obra, esto brinda el tema de la dificultad de documentar y trasladar este tipo de trabajos a otro medio o contexto diferente al de su realización.

La documentación es lo que es y debe ser apreciada como tal. De hecho, charlando con un colega acerca de cómo abordar la presentación de esta documentación (en particular del pequeño vídeo que hemos colgado en la red), surgía la cuestión de que de algún modo la propia documentación cobra vida propia, y a veces casi se conforma como otra parte del trabajo, que puede ser entendida como un medio para alargar su vida, acercarse, entender y reflexionar en torno al trabajo y mantenerlo vivo, salvando por supuesto la diferencia con la experiencia inicial. En este caso sí que, volviendo al tema de la representación, podemos decir medio en serio medio en broma que la documentación sí que constituye una representación de la experiencia ofrecida por la obra.

Ahora mismo nos estamos planteando documentar este trabajo de manera algo más extensa, compilando una pequeña edición en DVD con una grabación íntegra, fotos y alguna otra información relativa. ¡Ah! y también tenemos un libro de visitas que prometía bastante, pues en apenas dos días bastante gente nos dejó sus impresiones en forma de palabras y dibujos, algo que nos sorprendió y gustó mucho.

JC: En cuanto a la recepción, lamentablemente la organización no contaba con un mínimo equipo necesario para mantener su carácter permanente. En ese caso queda un archivo de sonido e imagen que documenta la pieza en su totalidad (41 minutos de duración) y que trata de rescatar la experiencia elaborada en Tabacalera, mediante la grabación binaural de un recorrido a través del espacio donde se inscribía la instalación y el apoyo de planos fijos de vídeo que ilustra este espacio.

Residuos Sonoros Invisibles y Continuidad

Por Christian Galarreta

Chris Galarreta se define como un "no-músico" activo en la escena experimental de América del Sur desde 1995, fundador del sello colectivo Aloardi y de bandas como DiosMeHaViolado, Evamuss, Tica, Ninguna Ninfula, Miasma. Actualmente reside en Nantes (Francia) donde colabora con APO33.

Chris Galarreta piensa en este texto el espacio y el sonido en términos que sobrepasan la capacidad sensorial fisiológica, interpretando el paisaje o ambiente sonoro en relación a los flujos magnéticos que lo recorren. Presenta además la obra *Le Poulpe* desarrollada entre 2004 y 2006 que traduce el espacio físico al virtual por medio del sonido.

http://www.aloardi.net/

http://www.apo33.org/eng/

Introducción

En uno de los cuadros de la serie *La Condition Humaine* de René Magritte[1], aparece un caballete ubicado a la entrada de una caverna sosteniendo un lienzo que representa el paisaje exterior como si fuese parte del mismo lienzo (ver figura 1). Al jugar con las fronteras entre una realidad sugerida y su representación, el pintor parece llamar la atención sobre los límites de la percepción humana y sobre las consecuencias que estos límites pueden tener en la abstracción que hacemos del mundo a través del pensamiento. Este cuadro también se puede interpretar como una reflexión sobre la relación entre nuestra percepción de la realidad (a veces supeditada a los márgenes que establecen los formatos que utilizamos para registrarla y la capacidad de nuestros sentidos para captarla) y sus representaciónes.

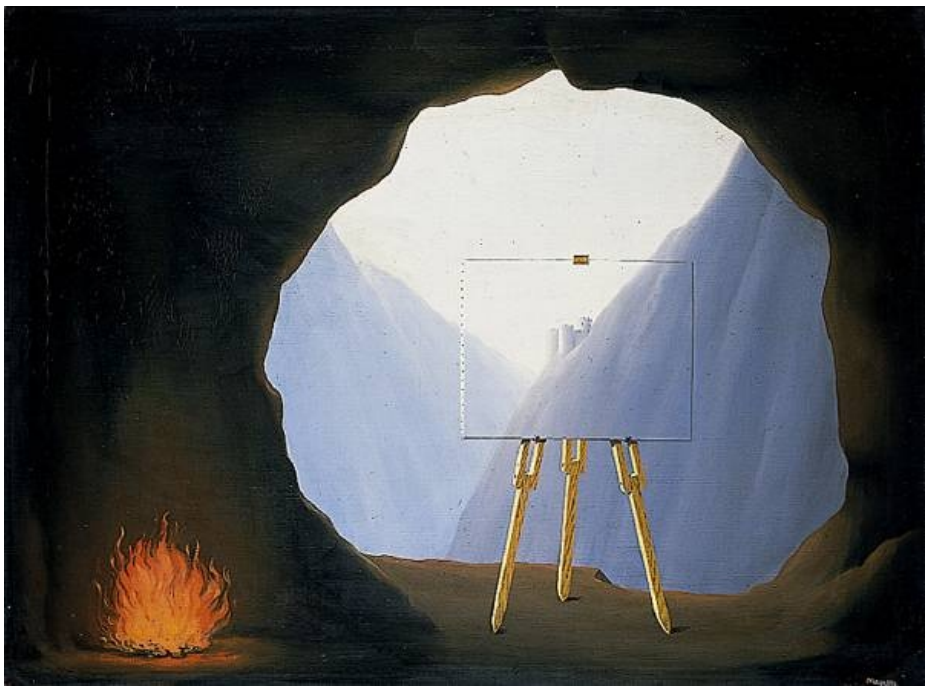


Figura 1: Magritte, *La condition humaine* (1935)

Según mi interpretación, el lienzo de Magritte esta compuesto por tres marcos: el marco del lienzo sobre el caballete, el marco que sugiere el umbral a la entrada de la caverna y el marco del lienzo real que comprende los otros dos.

1. The Human Condition II (La Condition Humaine) 1935, oleo sobre lienzo, 54 cm x 73 cm; firmado por el autor como 'Magritte' con pintura gris en la parte inferior derecha del frente; y al reverso del lienzo firmado con pintura negra como 'LA / CONDITION / HUMAINE / MAGRITTE /1935'. René Magritte nació en Bélgica en 1898. Perteneció al grupo surrealista de París. La obra de Magritte es una permanente invitación a la reflexión a partir de los objetos más cotidianos. Por ello, a su obra a veces se la califica de "realismo mágico". En su pintura La Condition Humaine (1935), el lienzo sobre el caballete que oculta una porción de paisaje, es un ejemplo de motivos que cuestionan la metáfora de la pintura como ventana al mundo o bien, como espejo que lo refleja. La cueva nos refiere al mito de la caverna de Platón, filósofo griego profundamente admirado por Magritte, particularmente por su cuestionamiento acerca del conocimiento del mundo sensible. El umbral funciona como elemento de conexión entre interior y exterior, de modo que el artista queda situado dentro de la cueva y acompañado simbólicamente por una fogata, mientras que afuera el caballete es iluminado por luz natural. Al respecto dijo Magritte: «Cuando observamos la realidad nosotros mismos nos incluimos en ella. El Sujeto se incluye en el Objeto».

Esta *mise en abyme* produce una alteración en nuestra percepción: hace que veamos como espectadores externos el interior de la caverna que nos conduce a un umbral percibido como marco para un paisaje exterior. Este marco contiene un lienzo que a su vez representa y continua el paisaje (la pendiente y el castillo), una transparencia de esa realidad sugerida que sigue siendo una representación dentro del cuadro de Magritte. En la *representación de la representación* pictórica, el artista hace más visible lo invisible desde muchos ángulos: La pendiente y el castillo ¿Están o no están en el paisaje pseudo-real detrás del caballete y lienzo?

De esta manera, el artista nos invita a dar una mirada sobre nuestra limitada condición humana, a un estando dentro de la caverna de nuestras percepciones. Referencia clara a la alegoría de la caverna de Platón[2] sobre la ceguera de nuestras miradas y sobre el engaño constante del mundo sensible sobre el que nos basamos para pensar y representar. Al tomar un pedazo de realidad (con una mirada, con una foto, con una obra de arte, con una grabación de audio) nuestra representación del entorno pasa a través de una ventana que creemos puede captarlo tal cual, cuando tiende a enfocarlo, reducirlo o aumentarlo. Por lo tanto, Magritte nos lleva a la conclusión de que nuestra mirada como representación es incompleta al estar condicionada por formatos, marcos y hábitos en la observación que nos dan una aprensión muy parcial de la realidad que siempre se extiende más allá del alcance de estos condicionantes.

Extensión de nuestras capacidades de escucha

El progreso tecnológico y su comercialización han generado una multitud de fenómenos físicos que aceptamos con total normalidad en nuestra vida cotidiana a pesar de las consecuencias que estos cambios puedan tener sobre nuestra fisiología y el entorno que decidimos poblar. Por ejemplo en la urbe, reivindicamos nuestra condición de seres en mutación constante: hacemos mutar el entorno natural que nos rodea y este a la vez nos hace mutar en relaciones de interferencia, de retro-alimentación, de reciprocidad y de retro-acción. Al transducir a un rango audible las ondas sonoras y magnéticas que estos fenómenos generan, podríamos explorar entre otras relaciones, la magnitud de influencia y la cualidad omnipresente de estas energías en nuestra vida cotidiana. Se pueden encontrar aquí algunas de las ideas que se desprenden del lienzo de Magritte, al explorar los límites audibles e inaudibles de la percepción humana y los márgenes de tiempo en los formatos de registro de audio para extenderlos.

Acercarnos mas hondamente a la esfera sonora y magnética del ambiente que nos rodea en lo cotidiano y hacer evidente en que medida fluctúa la presencia de ondas a veces no percibidas conscientemente por nosotros, puede ser una manera de llegar al fondo del lienzo de Magritte que según mi interpretación -lejos de una postura platónica o moral- nos invita a una percepción mas abierta de la realidad: al paisaje que esta fuera de la caverna de nuestras percepciones (el infinito) y que esta mas allá del cuadro que obstruye su salida, es decir mas allá de la representación humana.

2. El libro VII de la obra República de Platón, comienza con la exposición de la conocida “alegoría de la caverna” o “mito de la caverna”, que utiliza el filósofo como explicación alegórica de la situación en la que se encuentra el hombre respecto al conocimiento, según la teoría explicada al final del libro VI. Platón describe nuestra situación respecto del conocimiento: al igual que los prisioneros de la caverna que sólo ven las sombras de los objetos, nosotros vivimos en la ignorancia cuando nuestras preocupaciones se refieren al mundo que se ofrece a los sentidos.

Podemos añadir un alcance macrocósmico y microcósmico a nuestra capacidad de escucha, al vincular nuestra condición humana a una escala sensorial más abierta, explorando comportamientos físicos que están fuera de la capacidad de captación de nuestra maquinaria fisiológica y por ende cognitiva, haciendo audibles ondas imperceptibles. El proceso podría ir desde el registro del sonido perceptible de un automóvil y sus relaciones con nuestro entorno más cercano, hasta el registro de los imperceptibles sonidos submarinos de un puerto o de la transducción a un nivel audible de los campos magnéticos que generan los electrodomésticos, los fenómenos atmosféricos, los fenómenos astronómicos o los fenómenos telúricos, por ejemplo.

Zonas naturales, ciudades rurales y metrópolis: Intersección e interferencia

Lugares idóneos para este tipo de prácticas pueden ser ecosistemas artificiales, ecosistemas vírgenes en vías de cambio radical por el desarrollo económico o aquellas urbes que colindan con zonas rurales. Son zonas híbridas propicias para la captación de ambientes sonoros y visuales re-configurados por nuevas ondas generadas por el hombre incluso a nivel sub-acuático, representan pues un punto de intersección, un lugar de encuentro entre el mundo del hombre y lo que llamamos comunmente naturaleza, que es a la vez una frontera borrosa y de mutua interferencia.

En Marsella y el entorno Mediterráneo - lugar en que pretendí hacer una versión de este proyecto - es posible ubicar zonas fronterizas y comparar por ejemplo la cualidad sonora de las ondas magnéticas captadas en puntos de aglomeración humana (puertos, ciudades, etc.) con la de aquellas ondas captadas en entornos con menor influencia del hombre (mar abierto, zonas rurales, etc.) y así también ubicar aquellas zonas híbridas en las que la intersección e interferencia de ondas se manifieste de forma drástica. Con el colectivo Aloardi[3] hicimos una comparación similar con los proyectos *Ruido al Paso 2*[4] (2006) y el *El Grito de la Yacumama*[5] (2007) en zonas de amortiguamiento de reservas naturales vírgenes y ciudades rurales en la Amazonia peruana.

3. Aloardi es una asociación independiente dedicada a la investigación alternativa, la realización de eventos experimentales en contextos sudamericanos y una de las primeras plataformas auto-gestionadas en dicha región que a través de sus publicaciones difunde desde 1998 exploraciones sonoras realizadas en Sur y Centro América . Sus miembros en la actualidad son: Gabriel Castillo y Christian Galarreta.

4. Ruido al Paso 2 (Agosto, 2006) uno de los proyectos que presentó el colectivo Aloardi en el marco del Festival Internacional de Arte Electrónico VAE 10 (Perú, Julio - Agosto 2006). Consistió en una serie de registros de paisajes sonoros en vías de cambio radical realizados en zonas de amortiguamiento de la reserva “Tambopata – Candamo” en Puerto Maldonado (Madre de Dios - Perú). Con la intención de romper con los preceptos utilizados convencionalmente al momento de hacer este tipo de grabaciones de campo, los integrantes de Aloardi no circunscribimos dichos registros únicamente a manifestaciones de danza y música, sino que tomamos muestras de todas las manifestaciones sonoras que se dan en el contexto visitado: sonidos de entornos que poseen un poder de movilización o de acción cultural, sonidos naturales sin mediación humana alguna o grabaciones de la transducción de campos magnéticos generados por la electricidad artificial en la zona. Las grabaciones fueron documentadas para su posterior publicación y la creación de un archivo abierto. A través de este proyecto los integrantes de Aloardi buscamos el intercambio con un público no necesariamente vinculado a los contextos artísticos. Participaron: Christian Galarreta, Dennis Pastor y Mauricio Delfín.

5. El Grito de la Yacumama (Agosto, 2007) proyecto con el que participó el colectivo Aloardi en el encuentro internacional de eco-creación ECOS 2007 (Nantes-Francia). También realizado en Puerto Maldonado como resultado y continuación del proyecto Ruido al Paso 2. Esta vez el proyecto -aun en evolución hasta la fecha- consistió en una serie de transmisiones en vivo vía Internet de entrevistas y grabaciones de realidades sonoras (perceptibles y no perceptibles por los sentidos humanos), las cuales fueron hechas en lugares que presentan puntos de intersección e interacción entre ecosistemas vírgenes y artificiales. A través de la escucha de estas transmisiones se mostró la mutua interferencia que ejercen entre sí estos ecosistemas. Se promovió el uso público de los archivos sonoros resultantes. Se reflexionó al mismo tiempo acerca de su apropiación por parte de los habitantes locales poniendo así en cuestión el archivado privado de estos registros sonoros usualmente hechos con el fin de generar un patrimonio intangible administrado fuera y cortado de sus contextos. Participaron desde Puerto Maldonado Felipe del Águila, Gabriel Castillo, Christian Galarreta y desde Lima Fabiola Vásquez y Dennis Pastor.

Interfaz: flujo del entorno como materia prima y formatos que amplifican nuestra percepcion del espacio-tiempo

Si habláramos de estas experiencias como una pieza de arte, estaríamos explorando un nivel de interactividad no completamente intencional de parte del artista o de parte del espectador, pues la pieza emergerá del flujo de energía sonora y magnética que provoca la actividad cotidiana en la localidad intervenida y no sólo de la inducción de interacción por parte del artista u observadorque puede ser ajeno al contexto local. Se trata de utilizar diversas dinámicas que fluyen alrededor de una localidad y su posterior puesta en relieve (captación, transmisión/emisión y amplificación) como elementos generadores de la pieza en si.

Estas reflexiones parten de mi experiencia con proyectos como *Le Poulpe* (2004-2006) del colectivo APO33[6] y *Sajjra*[7] (2008) del colectivo Aloardi. Soy miembro de ambos colectivos y en dichos proyectos pusimos en relieve los flujos sonoros y magnéticos de diversos espacios. En el caso de *Le Poulpe* captando dinámicas sonoras de diferentes espacios, procesándolas con un autómata, transmitiéndolas y mezclándolas entre sí vía Internet. Y en el segundo caso haciendo audibles correspondencias al concepto andino de música *Sajjra* (la que se escucha en las cascadas naturales) pero en entornos urbanos: es decir las turbulencias y flujos sonoros caóticos generados por la actividad cotidiana en el espacio intervenido. En ambos proyectos las emisiones resultantes tenían como consecuencia la construcción de estructuras que funcionaban como bocinas o la alteración de objetos cotidianos para que resuenen: ”Podemos destacar en cada lugar las múltiples realidades que se manifiestan producto del devenir cotidiano, destacar los diversos sentidos sonoros que puede tomar un entorno, entendido este como un ser vivo cuyas dinámicas internas se encuentra en constante movimiento, destacar esta cualidad y subvertir su función”[8]. Actualmente en el seno de APO33 estamos desarrollando *The Bot*, una evolución de *Le Poulpe* pero con vías a ser una interfaz cuya parte virtual y física – la misma que captaría, procesaría y transmitiría señales audiovisuales y data- seria implementada, programada y re-programada por cualquier persona que quieran construir un *Bot* en su localidad bajo la influencia de su contexto a fin de generar una invasión de entidades diseminativas, colaborativas y comunitarias que se mezclen y afecten entre sí a través de dispositivos conectados a Internet: como micrófonos, sensores diversos, dipositivos de comunicación moviles hackeados y computadoras.

Encuentro también un enlace a estas experiencias en las prácticas arquitectónicas realizadas por antiguas culturas en América del Sur. Como es el caso del Templo Chavín de Huántar[9].

6. APO33 es una asociación artística localizada en Nantes (Francia) que trabaja de manera pluridisciplinar sobre los medias y sus apropiaciones versando alrededor de la exploración sonora, los programas libres, del hardware liberado y de la creación política y cultural alternativa. Actualmente sus miembros son: Julien Ottavi, Jenny Pickett, Julien Poidevin, Tristan Boureau, Christian Galarreta y Roman Papion.

7. En la cultura andina, la música es Sajjra parte , es decir pertenece al ukhu pacha, en quechua, el “mundo de abajo” y se encuentra en estrecha relación con divinidades llamadas Sajjra, Supay o más raramente “Sereno”(el diablo para los cristianos). Lo “Sajjra” se manifiesta en el sonido de las quebradas y en los ríos por ejemplo, a donde los músicos de algunas comunidades andinas van en vísperas de la época de carnaval para escuchar. Luego van a sus casas a dormir y dicen soñar con la música que el Supay les ha enseñado en dichos lugares, y que tocaran en la fiesta venidera.

8. Sajjra – Colectivo Aloardi, Perú 2008

9. Templo Chavín de Huántar, ubicado en la región de Ancash en Perú, centro de la cultura Chavín (Cultura pre-Inca 1500 A.C. - 500 D.C.)

Una conocida hipótesis refiere que las galerías de este templo fueron construidas para amplificar el ruido que produce el agua al pasar por debajo del templo a través unos conductos subterráneos construidos especialmente para comunicar dos ríos cercanos y producir tal efecto sonoro. Este puede ser un ejemplo de la implementación de interfaces que utilizan el entorno y un flujo propio de el, como base fundamental de la obra o del efecto que se quiere generar, mas allá de utilizar el entorno solo como plataforma de construcción o exhibición.

Mediante esta edificación se pone en relieve un flujo (el río) que continúa su discurrir en el tiempo-espacio aun más allá de la existencia del templo, más allá del marco de la obra o formato de registro en nuestro caso. En la pintura citada de Magritte, equivaldría a poner en relieve el paisaje exterior que continúa mas allá del lienzo representado en el caballete a la salida de la caverna. Característica que también encontramos en la obra *4'33"* (1952) de John Cage[10], en la que el compositor genera un marco de tiempo formal (cuatro minutos con treinta y tres segundos) para una obra compuesta en su totalidad por silencios musicales escritos en una partitura y que nos invitan a escuchar el sonido ambiental (incluso las toses y los ruidos con o sin intención que producen lo asistentes al concierto en donde se interprete la pieza). Así vemos como Cage establece un marco artístico y temporal formal para contemplar un flujo sonoro y aceptar la vida como música que continuará aun después de terminada la pieza o el concierto.

Para poner en práctica estas ideas , tendríamos que emancipar la percepción de las ondas sonoras y magnéticas de los condicionamientos temporales a los que nos reducen los formatos de registro que normalmente usamos. En este sentido, es importante intentar que la contemplación de los fenómenos físicos que se buscan resaltar sea continua (en la medida de lo tecnológicamente posible) y su captación no sea restringida en el tiempo como sucedería si se utilizan solo los formatos sonoros habituales (CDs, cintas, mini-discos, discos duros, etc.). Así podríamos romper los marcos de tiempo en la toma de muestras, alejándonos de la idea de paisaje sonoro representado o grabado. Esto se puede lograr utilizando el streaming de audio[11] en vivo por Internet o la transmisión radial en vivo vía antena como formatos alternativos de registro y transmisión, tratando así de alterar la percepción que tenemos de la realidad registrada en un sentido espacio-temporal, sin enfocarla demasiado. Lo que posibilitaría la contemplación de dinámicas de espacio-tiempo que van más allá de nuestro deseo de representar, mostrar o establecer un marco finito para una muestra de audio.

De esta manera también extenderíamos los formatos de composición y representación si hablamos de una obra artística, pudiendo abrirlos a nuevas estructuras que podrían

10. John Cage (Los Ángeles, 1912 - Nueva York, 1992) fue un compositor, instrumentista, filósofo, teórico musical, poeta, artista, pintor, aficionado a la micología y a su vez recolector de setas estadounidense. Se le sitúa dentro de la corriente vanguardista norteamericana de la segunda mitad del siglo XX, influyente tanto en las tendencias experimentales contemporáneas por su aplicación de métodos de composición musical que incluían el uso del ruido , el silencio, el azar, la aleatoriedad y la filosofía Zen. Por influencia del Zen, Cage utilizó con frecuencia los silencios como un elemento musical, dando a los sonidos una entidad dependiente del tiempo; de esta manera buscó en su música un desarrollo lógico. En 4'33" (1952), los intérpretes se sientan en silencio ante sus instrumentos durante toda la obra; los sonidos inconexos del ambiente constituyen la música.

11. "La tecnología de streaming se utiliza para aligerar la descarga y ejecución de audio y vídeo en la web, ya que permite escuchar y visualizar los archivos mientras se están descargando. Si no utilizamos streaming , para mostrar un contenido multimedia en la Red, tenemos que descargar primero el archivo entero en nuestro ordenador y más tarde ejecutarlo, para finalmente ver y oír lo que el archivo contenía." Descubre la tecnología que nos acerca hacia una Internet de radio y televisión. (Miguel Ángel Álvarez, Desarrolloweb.com 09/07/2001)

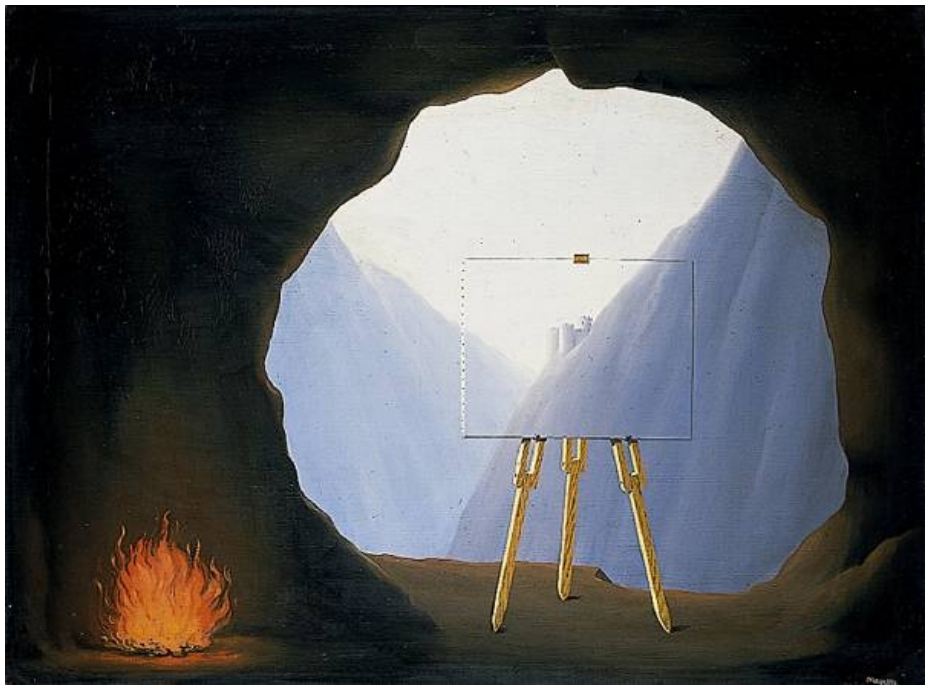
emerger de la observación del flujo continuo de las ondas captadas. Al no ser una composición o una grabación cerradas y estar abiertos a otras formas, ritmos y márgenes de espacio-tiempo que escapen de nuestro control; nos ponemos también en condición mutable pudiendo llegar a otros niveles de comprensión de la realidad, atendiendo a lo que emerge de estas dinámicas sonoras por si mismas sin una fragmentación extrema causada por nuestro enfoque del espacio-tiempo actualmente condicionado a la velocidad de el trabajo, la producción y el consumo comercial.

Mi acercamiento a estas practicas no es solo un mero ejercicio tecnológico, trato de vivir observando los fenómenos físicos que me rodean e intento situarme como un medio para potenciar la contemplación del flujo de energías que generan; pues mas allá de sus correspondencias comerciales, estéticas y conceptuales, pueden variar y estimular nuestra percepción en torno a los diferentes sistemas vírgenes o artificiales y las relaciones que emergen con ellos, ampliando nuestra visión de la cotidianidad y nuestro modo de interactuar con esta. Las supra-estructuras generadas por el capitalismo modulan nuestro entorno sensorial y afectivo configurando nuestro comportamiento y el de otras especies. Tenemos la posibilidad de detectar estas supra-estructuras, de tocar sus membranas invisibles[12], de modificar la influencia de sus implantes en nuestro entorno inmediato y en nuestro cuerpo. Alterando las ondas y los dispositivos de control podemos reconfigurar estas membranas hasta romper las representaciones espacio-temporales a las que nos inducen. Esto es auto-formatearnos, auto-hackearnos (autocuestionarnos) en feedback constante y subvertir incluso lo que asumimos como funciones vitales legítimas.

Puedes escuchar la aplicación del concepto de continuidad y otras ideas que se desprenden de este texto en el streaming permanente de *The Bot*, una instalación permanente procesando los sonidos que produce la actividad cotidiana dentro del laboratorio de APO33.

Escucha nuestra señal de prueba en vivo poniendo en tu reproductor multimedia (ej: winamp o VLC) el siguiente url: http://apo33.info:8000/borgbot.ogg

12. Ver «Prisioneros de la Tierra, ¡Salid!. Notas para La Guerra en la Membrana » texto de Howard Slater, publicado en el libro «Ruido y Capitalismo » Varios Autores - Anti-Copyright

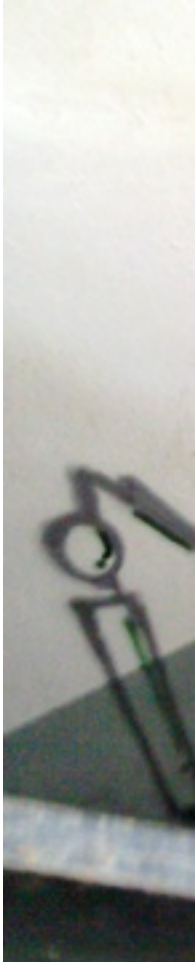


Improkup!
Improvisación como convivencia, como okupación

Por una gente

El texto de Improkup es anónimo. Se presenta a modo de relato y como si fuera la documentación de un experimento en el que el acto de ocupar un espacio es entendido como un ejercicio de improvisación. Así se presentan las impresiones de los participantes en un lugar en el que la convivencia y el ruido se convierten en marco de discusión sobre el contexto o el común entre otras cosas.

29 - 31 /07/2011 INTRUSIÓN A UN SITIO, EN UN TIEMPO
(cita: 13:00, Puerta Hotel Arrate, Ego gain, 5, 20600 Eibar, Gipuzkoa)



improkup!

Un grupo de personas diversas convocan una reunión, determinan un sitio y una hora. Se encuentran. Cada una trae consigo las cosas que piensa necesitar. La apertura de acción es grande. Hablan y llegan a acuerdos, discuten. Tienen que gestionar ese tiempo en común en busca de libertad. Toman un sitio, lo hacen suyo, precariamente suyo. ¿Qué potencial tiene ese encuentro, ese tiempo vivido en común? Tienen que tomar decisiones y tratar de crear un espacio colectivo, no exento de disensos. Al margen del espacio físico que lleguen a encontrar (que podrían no llegar a encontrar) hay primero un espacio social que tienen que construir a unos niveles muy básicos. Muchos de los problemas vienen directamente de ahí. ¿Cuanto pueden aguantar? ¿Qué pueden llegar a hacer? ¿Cuánto del potencial de la acción reside en la capacidad misma de reunión e incertidumbre? ¿Con qué quedarían incluso si se de diera el caso de que no hicieran nada más que estar en esa situación anormal? ¿Cuántas situaciones puede contener la situación global? ¿Qué es lo que dará sus grados de intensidad?

plantas que crecen en azoteas
inundadas
abandonadas
límites
bordes
estratos

el afuera

El encuentro ocurre, los días y las horas previas se hacen inquietantes. No sabemos si vendrá alguien o estaremos dos personas solas. Desde el momento en que tomamos la decisión de que pase lo que pase estaremos al menos dos ya tenemos la certeza de que "algo" va a ocurrir. Ese momento de compromiso es crucial para nosotrxs, nos da fuerza. Recibimos algunos *e-mails* de personas interesadas, pero ninguna confirmación definitiva. No importa, sabemos que algo va a pasar desde el momento en que hemos tomado ese compromiso básico. Algunas llamadas preguntando cómo llegar al lugar que hemos fijado tan sólo tres días antes. Sabemos de un espacio al que podríamos entrar sin demasiados problemas. El sentimiento de incertidumbre es grande y esa tensión nos anima. Llega el día, la hora, y nos encontramos finalmente cinco personas. Más que suficiente. Todo se graba.

bandadas de niños descamisados y manos sucias
como en la interzona de William S. Burroughs
destripan los restos de entrañas industriales
para construir cabañas a escala 2:1

Nos acercamos a la fábrica pero alguien ha cerrado la ventana por la que pretendíamos entrar. Nos dividimos e intentamos acceder por una de las plantas bajas a las que se llega destrepando (el acceso original estaba en el tejado al que se llega desde una carretera). Después de una pelea con el terreno (zarzas, clavos, saltos) conseguimos entrar. Pero no es fácil, se nos ve desde unas viviendas cercanas y además no todo el mundo podría entrar, se necesita bastante agilidad. Volvemos a juntarnos con el grupo y discutimos qué hacer. Decidimos pasar la tarde en algún sitio apartado mientras pensamos mejor y discutimos posibilidades. Encontramos un sitio apartado bajo la autopista A-8 (Bilbao-Donosti), comemos algo allí, y todo el tiempo nos amenaza la incertidumbre de si podremos finalmente entrar al sitio antes de que anochezca. Empezamos a pensar que, tal vez, tengamos que pasar la noche al raso. Entrada la tarde dejamos a uno de los cinco en la estación de autobuses. Tiene que volver a casa y no puede dormir con nosotrxs. De camino compramos una cuerda (para poder pasar con más facilidad por un tramo de gran pendiente) y algo de comer. Volvemos a la fábrica.

arquitectura vital, inmanente, poéticamente precaria
que no aparece en el catálogo verde de Technocasa
sin hipoteca ni catastro ni ostias
donde conspirar y leer cómics

o simplemente un sitio donde ir.
cuando hacíamos novillos en el colegio
robábamos paquetes de cigarros Ducados a obreros
y encontrábamos ocultas revistas porno manchadas de semen.
la fábrica también nos servía para guardar nuestros *sprays*
graffiteábamos e invocábamos conjuros en la paredes
marcar, mapear lo inmapeable invisiblemente
dejar señas para lxs otrxs como tú

influir en hechos futuros

Mientras preparamos la cuerda, cerca del acceso, vemos en otra fábrica a lo lejos unos chavales subidos a la azotea haciendo graffiti. Decidimos entonces acercarnos porque, si ellos han podido entrar, nosotrxs también podremos. Cuando llegamos a la puerta está anocheciendo, y justo los chavales salen por una gran puerta de metal elevada desde la que se baja por unas escaleras taladradas a la pared. Les preguntamos por la fábrica, nos dicen que el acceso es fácil y que suelen acercarse bastante. Entramos rápido y cerramos la puerta. Está en unas condiciones realmente decadentes, todo lleno de escombros, cristales rotos, piedras... Todas las ventanas de la fábrica están rotas y hay una corriente constante. La exploramos un poco y lo primero que nos preocupa es la salubridad. El aire está cargado a pesar de la ventilación, la atmósfera está muy viciada. Subimos por las escaleras hasta la cuarta planta y, de allí, a la cabina que en la azotea aloja el motor del ascensor y da acceso al tejado. Hay una puerta por la que entra aire, el rellano final de la escalera no está tan sucio como el resto del espacio. Decidimos que es el mejor sitio para pasar al menos la primera noche. Volvemos a una tienda a por escobas y velas. De camino, recogemos a otra persona que nos ha llamado y se suma a pasar la noche. Limpiamos entonces como mejor podemos el rellano, de unos cinco metros cuadrados. Dejamos abierta la puerta para ventilar el aire. Una vez diseñado y limpiado el espacio preparamos una especie de cena fría.

Bebemos algo, empezamos a sentirnos más cómodos, más relajados. El vino y la conversación nos llevan como si fueran música a una situación nueva. Los coches constantemente pasando por la A-8, en la cual hay cada vez menos controles policiales. La arquitectura modernista en la España franquista es muy peculiar ya que Franco quiso quedarse solo con lo práctico y funcional de este tipo de arquitectura y dejar de lado la ideología progresista del modernismo. La fuerte estructura de la fábrica nos recuerda a este tipo de arquitectura modernista y también a una gran Euskadi que ha pasado por momentos industriales gloriosos. Eibar es un lugar especial en este sentido. Famosa por su industria armamentística desde el siglo XVI, Eibar pese a su pequeño tamaño, ha sido una ciudad clave para el desarrollo de la cultura y de la economía en Euskal Herria. En algunos momentos incluso superando a Donostia-San Sebastián. La arquitectura de aquí es una de las pocas que puede combinar viviendas con talleres de trabajo en un mismo edificio.

Hace ya tiempo que la globalización se ha encargado de trasladar este tipo de producción industrial a otros lugares del mundo donde la calidad de vida no es tan alta, donde la mano de obra es más barata y, por tanto, genera mayores beneficios a los inversores capitalistas. Por unos años, en Euskadi parecía que la cultura podría remplazar a la industria y convertirse en un motor económico. En estos momentos de crisis parece que la cultura no produce el suficiente valor necesario. Y es por eso que se está prescindiendo de las instituciones que la promueven. Estamos en el 2011 y las instituciones culturales están sufriendo grandes recortes a nivel mundial. Sobre todo en el Reino Unido y Holanda. Pero aquí también tenemos nuestros propios casos como el centro cultural

Montehermoso en Vitoria, al que acaban de cortar de golpe todo el presupuesto anual. Y no sólo sufren las grandes instituciones. Esta semana el gaztetxe de Kukutza en el barrio bilbaíno de Rekalde (otra gran nave industrial que se convirtió en el centro social y cultural okupado más grande del mundo) ha sido evacuado y destruido. ¿A qué intereses estará haciendo un favor el alcalde de Bilbao, Iñaki Azkuna? La pregunta es obviamente retórica. Vivimos tiempos difíciles.

Está claro, necesitamos buscar-crear nuestras propias infraestructuras, por muy precarias que estas sean. Muchas cosas pueden ocurrir si hacemos que ocurran. Gastamos el mínimo de dinero posible. No necesitamos de gran ayuda, tan sólo Internet para promover el encuentro y, una vez que estamos allí, a nosotrxs mismxs. Nuestros cuerpos. No hay electricidad y tampoco la necesitamos. Los móviles se van quedando sin baterías. La escucha se agudiza, hablamos bajo, estamos haciendo poco a poco el lugar nuestro, nuestro escenario, nuestra habitación, nuestro dormitorio. Tiempos compartidos.

caminamos en la azotea en fila india
reborde de hormigón que conduce a una
torre de alta tensión pasto de los gitanos chatarreros
el cartel de peligro descolorido cuelga aún de la tela metálica
más tarde escogeré este lugar para evacuar mis intestinos

la primera impresión al despertar fue la imagen
de un ex-mueble cubierto de fractales de polvo, nidos de insectos,
la nada y el tiempo recubría todo de magia abyecta
tenía que salir de allí, encontrar una fuente y lavarme
sentirme de nuevo humano y claro

Es ya totalmente de noche, salimos a la azotea. Está inundada y llena de vegetación. Entre medias, hay unas estrechísimas pasarelas de hormigón por las que caminamos en fila india. Nos quedamos allí de pie, viendo la ciudad de Eibar a lo lejos y, más cerca, sobre nuestras cabezas, la autopista Bilbao-Donosti con un tráfico constante y rítmico, como un *drone* ambiental. Nos vamos a dormir. Pasamos la primera noche, que es la más intensa de las dos. Los ruidos alternándose con un silencio brutal, dos murciélagos que entran y no pueden salir, sobrevuelan las cabezas casi toda la noche, como en el grabado de Goya. Dormimos a ratos, nos despertamos con los sonidos del viento moviendo cosas en la fábrica, nos dormimos a ratos profundamente. Tenemos la sensación todo el tiempo de que cualquiera puede acceder a la fábrica, igual que nosotrxs lo hemos hecho. Fantaseamos sobre un posible encuentro con alguien a esas horas en ese lugar. ¿Qué relación se establecería? ¿Quién tendría más miedo? ¿Quién se sentiría más vulnerable?

Todos se graba: ¿Documento de un concierto? ¿Grabación de campo? Un amigo me habla de la hauntología derridiana: algo que está y no está, que nos persigue como el espectro comunista de Marx que aparece en la Europa del siglo XIX. Como si el pasado se colapsara en el presente, cuando la historia ya no existe, cuando es el final de la historia. Hay gente que hace grabaciones de campo en espacios abandonados intentando representar de manera sonora la hauntología. Alguien tira sin darse cuenta una botella de agua de cinco litros con el pie mientras esta durmiendo, cae cuatro pisos y retumba en todo el edificio. Nos despertamos todxs diciendo: ¡hay alguien!

Nosotrxs no creemos en fantasmas y esta no es una grabación neutral, estamos allí y estamos presentes. Hay veces en que somos conscientes de que estamos grabando y otras se nos olvida. Horas y horas de audio-duración como ruido. Lo interesante de estas conversaciones es que, por un lado, se pueden entender como una improvisación como otra cualquiera, en la cual uno produce un sonido y otra persona responde y, por otro lado, como un documento de unas inquietudes específicas en unos momentos muy concretos en los cuales la gente cada vez más esta diciendo: ¡a la mierda el neoliberalismo!

Al utilizar las conversaciones como material de improvisación, dificultamos la fetichización de los sonidos, ya que la conceptualización del lenguaje hace que unx no pueda tratar los sonidos como si fuesen material o texturas únicamente sonoras y abstractas. Unx no puede despegar el significado de su calidad sonora (a no ser que no entienda nada). Unx tiene que reflexionar más allá del carácter estético del sonido. Los sonidos, especialmente en este caso, no pueden ser aislados de su contexto. Vivimos en unos momentos en el que el lenguaje y nuestra capacidad de pensamiento se han convertido en herramientas de trabajo para generar valor: nosotrxs, al grabar nuestras conversaciones, más tarde podemos diseccionar y analizar el lenguaje para ayudarnos a recapacitar sobre nuestra capacidad de agenciamiento y el significado de la libertad hoy en día. El espectro comunista se hace cada vez más presente y algunxs de nosotrxs lo queremos hacer llegar a toda costa. Por el suelo hay fichas de seguros de cada uno de los trabajadores con pequeñas radiografías de sus pulmones. ¿Cuántos trabajadores habrán sufrido las consecuencias de trabajar aquí durante tantos años?

la segunda impresión emergía
de estos hilos de nada
lo abyecto se había evaporado en nuestra mente
cierta belleza oculta y un murciélago
nos habíamos convertidos
en auténticos mubles

Por la mañana algunos sienten picor en la piel, nos sigue preocupando la salubridad: hablamos como unos hipocondríacos de sarna y piojos. A primera hora, oímos ruidos dentro de la fábrica, alguien ha entrado y golpea cosas fuertemente. Empezamos entonces a darnos cuenta de que la fábrica tiene sus habitantes, su vida cotidiana social y discreta: un chatarrero que va a recoger chatarra, unos niños del vecindario que entran a por materiales para construir una caseta, los graffiteros, etc. ¿Cómo se relacionan entre ellos estos distintos personajes? ¿Cómo es su interacción en un espacio como este? La fuerza y la intensidad de los sonidos están todo el tiempo muy presente, tanto o más que en un concierto al que atiendes respetuosamente. Con la diferencia de que, aquí, los sonidos no simplemente suenan, sino que señalan, informan, asustan, alivian... porque nos sentimos como haciendo algo que se supone que no se hace. De pronto, nos hemos convertido en un habitante más de ese espacio extraño y marginal en el que las experiencias se amplifican. Seguimos escuchando.

Este concierto o situación es post-industrial en muchos sentidos. Más sonidos-desjerarquización radical: si estamos interesados en el ruido, ¿por qué valoramos más un sonido que otro? La sinceridad y lo íntimo se van convirtiendo en nuestros instrumentos, mientras reflexionamos constantemente sobre lo que hacemos. Tanto las *raves* como el RRV son referencias claras. Al mismo tiempo hay grandes diferencias. Aunque este sea un espacio temporalmente okupado, aquí

el afuera

improkup!

no hay una separación o distanciamiento entre música y convivencia: todo lo que hacemos produce sonidos o nos hace reflexionar acerca del sonido, unos más que otros. Hablamos, nos movemos y constantemente escuchamos. Tal vez, en algunos momentos somos más conscientes de las características estéticas específicas en cada sonido. En otros momentos, en cambio, escuchamos de manera práctica y no tan atentos el carácter estético. Ya que la vida sigue y tenemos necesidades que la escucha no puede llegar a satisfacer por largos periodos de tiempo (por ejemplo, cuando tenemos que comer). Los cuerpos cada vez más sucios. Mi madre me pregunta preocupada: ¿cómo hacíais para ir al baño? Más fácil imposible, te pones en cuclillas (en inglés *squat*) y haces tus necesidades. La grabadora capta el sonido del esfínter anal despidiendo el excremento, el cual queda depositado sobre el suelo de la fábrica. A nadie le importa. Algo ordinario. Un sonido como otro cualquiera, un sonido mierdoso, ruido, ruido proveniente de mi cuerpo. No necesito instrumentos. Me quedo con un poco de mal cuerpo por haber grabado esto: ¿es acaso demasiado íntimo este sonido? ¿Demasiado vulgar? ¿Demasiado obvio? Me acuerdo de Spinoza: ¿qué puede hacer el cuerpo? También me acuerdo de G.G Allin. La vida como improvisación, la grabadora captando la vida. ¿Acaso hay algún problema o contradicción al estetizar esta convivencia, al proponerlo como un concierto de improvisación o al documentarlo con una grabadora y hacerlo público más tarde? Tal vez, pero, al menos, nos ayuda a recapacitar sobre las posibilidades de la práctica de la improvisación, más allá de ciertas convenciones: ya sea la necesidad de instrumentos o de un contexto como el de un concierto (con la economía y público que requiere). Aquí no hay división entre músico y audiencia. Se habla del arte conceptual.

Me acuerdo de un comentario de alguien que dice que sería más interesante que los artistas transmitieran sus trabajos directamente mediante un concepto que todo el mundo llegase a comprender en cualquier momento, más allá de los materiales y de la abstracción de las formas que pueden resultar más difíciles de entender por gente que no tenga conocimiento específico acerca de este tipo de prácticas (ya sean musicales o artísticas). Que la idea se sobreponga a cualquier realización. No sería como el arte conceptual, sino que alguien expresaría la idea y las intenciones directamente sin necesidad alguna de producirlas de ninguna manera (vamos, que Lawrence Weiner no tendría que realizar los textos tipográficos, sino simplemente describirlos conceptualmente). Pero tenemos cuerpos. Depende de dónde y cómo experimentes el concepto, te hará reflexionar de maneras muy diferentes. No es lo mismo leer en tu casa (en la esfera privada llena de seguridad y confort) las palabras que describen un concepto, en una institución donde la mayoría del público tiene cierta educación y poder adquisitivo (por esto, no sientes ninguna sensación de riesgo o peligro) o hacerlo, por ejemplo, en esta extraña situación, a la luz de una vela, en este edificio medio destruido y con los murciélagos como compañeros de noche. Unx está mucho más susceptible y el cuerpo es más frágil, más vulnerable. Nos necesitamos los unxs a los otrxs, el respeto y la cordialidad nos hacen aguantar las difíciles condiciones. Estamos viviendo algo especial y todavía no sabemos lo que puede pasar. En esta situación, el mismo concepto podría ser interpretado de maneras muy diferentes. Nadie nos ve. Como se ha dicho antes, la percepción se amplifica, todo cobra mayor importancia, para bien o para mal. Hay veces que estamos asustados y otras que sentimos cierta liberación. En cualquier momento esto se podría haber convertido en una trasgresión total: una gran orgía explorando nuestros cuerpos de maneras diferentes a las que estamos acostrumbradxs. Todo podría haber pasado sin que nadie se enterase. Un posible secreto entre nosotrxs. Quién sabe, si fuéramos fanáticos del Black Metal y discípulos de las Bestias de Satán, aquí podríamos haber torturado a una pobre víctima o incluso hacerlo entre nosotrxs mismos. Pero no, no follamos. Aquí hablamos de manera muy informal pero respetuosa y afectiva.

extrañas chimeneas, tubos inexplicables,
su función se nos escapa y ya no existe
invade su nueva carne el mundo de lo imaginario
como un espacio arquitectónico recién brotado de la mente de Borges
sin mediaciones, directo, real,
con la intensidad de los sentidos expandidos

A media mañana llega una persona nueva, tomamos café y charlamos sin parar. Hablamos de "sinceridad" y "honestidad". Ella dice que no entiende qué es la honestidad: una persona puede ser muy sincera pero no haber hecho un gran esfuerzo en deconstruir los dispositivos ideológicos que reproducen ciertas estructuras de poder, aquellos que mantienen el *status quo*. Lo que para unx es un ejercicio de libertad, para otra persona puede suponer un acto de opresión. Si no has sufrido esta opresión en tu propio cuerpo, no te das cuenta de lo que puede suponer. No te das cuenta del poder que ejecutas mediante ciertos actos, palabras, movimientos, gestos, etc. No te das cuenta de tu situación privilegiada. La espontaneidad como una forma de expresar ese privilegio, sobre el cual no se ha reflexionado, se convierte en una relación de poder. Hablando de todo esto nos damos cuenta de los problemas que existen en la supuesta libertad que la improvisación y el ruido ofrecen. Discutimos sobre cuestiones de género en relación a la improvisación y el ruido. Estamos de acuerdo que normalmente hay poca reflexión sobre estos temas. ¿Quiénes se pueden permitir hacer ruido? ¿Quiénes pueden permitirse expresar su libertad? Gente que está en situaciones suficientemente privilegiadas. Una erudita feminista explica como el hablar en voz alta a todxs (y a nadie) es "masculino", mientras el hablar de unx a otrx, entendiéndose mutuamente, percatándose de los otros cuerpos es "femenino". Lo primero me hace pensar en un músico tocando su ordenador encima de un escenario dando la impresión de que le da igual lo que suceda a su alrededor. Históricamente, *el* hombre ha sido quien ha podido expresarse en la esfera pública, mientras que *la* mujer lo ha hecho en la esfera privada. El hombre podía estar en soledad y meditando, contemplando y reflexionando, mientras que la mujer se tenía que encargar de reproducir, o como Leopoldina Fortunati diría acertadamente, producir la futura fuerza de trabajo.

La apertura de lo que hacemos esta condicionada por los aspectos materiales y temporales que hemos establecido. Dentro de ella intentamos una igualdad radical, tanto a nivel sonoro como en términos de relaciones. Todo al mismo nivel, tanto los sonidos de los coches o de los cristales rotos o de la guitarra o nuestras frases, como nuestras relaciones con el espacio. Alguien puede mencionar (respecto a lo que estamos haciendo) la estética relacional, en la cual las relaciones sociales y su contexto son tomadas como material de producción artística. Hay varias cosas que nos diferencian de la estética relacional:

1) La falta de autoría.

2) Tenemos interés en el ruido: aquello que no tiene valor estético, aquello que a otras personas puede parecerles insignificante, aquello que no se quiere. Nosotrxs lo apreciamos sin hacer distinción de si es algo creativo o no.

3) La participación aquí no funciona como moneda de cambio, sino como necesidad de convivencia. Una vez que entramos en el edificio, estamos todxs en igual relación a esta situación particular, al contrario de si esto ocurriese en una institución, en la cual, unx puede tener ya un cargo. O incluso en un gaztetxe, donde hay gente que ya esta habituada al espacio y tiene ya establecidas ciertas maneras de relacionarse con él.

Hacia media tarde, la persona que había llegado por la mañana se ha ido y también la que llegó ayer para dormir. Pero vienen otras cuatro de Bilbao. Cuando llegan empezamos un concierto; nos juntamos en un punto de la fábrica desde el que "arranca" y quedamos al término de dos horas en el mismo punto. Paseamos libremente por la fábrica que es inmensa y llena de recovecos. Rompemos cosas, golpeamos, pisamos, rasgamos, gritamos y, al final, nos encontramos. La sensación de intensidad que sueles notar en un concierto no es tal aquí. Y no porque no haya sido interesante, sino porque en el contraste con la intensidad de la experiencia total de habitar ese espacio en grupo, este tiempo de música queda por debajo. Al terminar el concierto dentro del concierto, llegan otras cinco personas que nos han encontrado por Internet. Organizamos una especie de espacio con bancos para estar y nos sentamos juntos a hablar. Son arquitectos y la ocasión se nos presenta como una oportunidad interesante para sacar muchos temas, preguntas e intereses que

se nos están planteando. Sobre todo, problemas de habitabilidad en un espacio abandonado. Hablamos de la arquitectura industrial, de la reutilización de espacios y de cómo estos nos afectan, de cuáles son los mínimos necesarios para habitar un espacio. Se nos hace de noche y decidimos ir con ellos a comer algo a un bar cercano.

sonido de insectos, exuberancia
un *drone* continuo emana de la autovía aérea férrea patriarca del paisaje
sobre la ciudad de Eibar
como en *Blade-Runer* o en una novela de Ballard
hacia el otro lado un *baserri*
parece desafiarla, imponente
forma parte ya de la montaña
su materia diferenciada en la forma
de las piedras cortadas ya no se distingue
y hunde sus raíces en el flujo tectónico
unas vacas pacen y generan melodías involuntarias
de sofisticados algoritmos, permutan su deambular
al ritmo de las variaciones
magnéticas de esas mismas entrañas

Allí seguimos con las conversaciones, mientras comemos unos huevos con txorizo que nunca han sabido tan buenos. También bebemos. Cierran el bar, así que, se le pregunta al camarero si tiene un licor fuerte para llevárnoslo. Nos trae una botella de orujo casero. Como comprobaremos más tarde, es fuerte, muy fuerte. Volvemos cuando ya es totalmente de noche y estamos un poco borrachos. El primer día se nos hizo de noche dentro del edificio pero, esta segunda vez, ha sido diferente porque volvemos del bar cuando ya es de noche. Entonces nos vemos en una situación nueva, el acceso y el sitio están realmente oscuros, como en una película de miedo. Recorremos a oscuras el tramo que nos queda hasta nuestro espacio, los sonidos de las pisadas y de las voces son mucho más intensos ahora. La velada antes de dormir es interesante, empiezan a salir cada vez más y más temas motivados por nuestra estancia en el espacio. El espacio activa nuestras palabras. Discutimos de muchas cosas como la individualidad y lo colectivo, las clases sociales, otra vez el género, el software libre, el 15M y el cambio social, etc. Mientras bebemos nos desinhibimos y nos contamos cosas íntimas, muy íntimas. Al final nos quedamos dormidos, esta segunda vez, mucho más profundamente que la primera.

Es como si el espacio fuera ya mucho más nuestro. Como nos ha dicho uno de los arquitectos que ha venido por la tarde, "si no puedes adaptar el espacio a ti, adáptate tú al espacio". Y esta adaptación pasa por un nivel material obvio, del que nos hemos ocupado ya (ordenar, limpiar, distribuir las cosas, etc.) pero, en esta segunda noche, vemos como si psicológicamente hubiéramos dejado de preocuparnos por muchas cosas como la suciedad, los ruidos, etc. Como si hubiéramos hecho mucho más nuestro el espacio entendiéndolo y dominándolo de alguna manera psicológica. Dormimos casi de un tirón. A la mañana, empezamos a notar el cansancio, aunque también la adaptación. Desayunamos juntos mientras seguimos hablando. Es ya una discusión fragmentada pero continuada la que tenemos a estas alturas.

Vamos generando un lenguaje en común. Esto es algo que continúa mientras escribimos colectivamente este texto. El tiempo va pasando, al principio lentamente y, a medida que nos vamos habituando, cada vez se hace más rápido. Hasta que llega un punto en el que la mierda nos incomoda. Cada vez se nos hace más familiar el espacio pero también se vuelve cada vez más claustrofóbico. Se nos pasa la mañana y, cuando vemos que nadie más va a acercarse, decidimos ir nosotrxs a unas rocas, en Itziar, y bañarnos en el mar. El contraste es brutal, de pronto, de la suciedad y el ambiente industrial que hemos habitado, pasamos a un paraje natural. Bajamos por un bosquecillo fresco, respiramos ese aire limpio que nos da salud. Comemos un bocata en la playa y nos bañamos. Es

como una recompensa, casi como volver a nacer o, más bien, como volver a nuestros cuerpos. El agua está muy salada pero nos encontramos más limpios que nunca. Comentamos un poco nuestras impresiones sobre estos tres días juntos, los problemas, las posibilidades para el futuro. El sentimiento de unión es fuerte, como la complicidad de unos músicos después de improvisar juntos, pero multiplicada por cien. Hemos cambiado de espacio pero sentimos que arrastramos con nosotrxs una fuerza especial, una fuerza que nos puede llevar a muchos sitios que no hemos previsto. Nos despedimos, nos separamos. No hay aplausos.

siempre nos habían dicho que no inundáramos tejados
incluso que si lo hacíamos que los rellenáramos de peces
para que no crezca la nada y rebroten del fango los arbustos
y todo se convierte durante la noche en "la zona" de Tarkovski.
sólo en Eibar inundan los tejados de las fábricas
aislante térmico que ahorra lagos de petróleo y guerras en Libia
también nos contaban los gitanos que eran los únicos que tenían llave

y hacían hogueras, que como combustible echaban cientos de radiografías
de los pulmones de los antiguos obreros, incluso tenían médico y
exámenes regulares, todos morían de forma natural a los 66 años
reduciendo el gasto público, ahora como somos *artistas,* utilizaremos
sus radiografías como *artwork* del disco Improkup! 40 horas en la zona
un gran hermano con zombies y olor a café y lulas

Un grupo de gente, en Septiembre, 2011

Metal Machine Theory.
Originalmente publicadas en inglés en la revista Revue & Corrigée durante el 2010 y 2011.
Respuestas-Ray Brassier.
Preguntas-Mattin.
Traduccion-Miguel Prado.

¿Crees que podría ser posible inyectar el ruido a la teoría (con esto me refiero a usar conceptualmente algunas de las estrategias que utilizan los que hacen ruido, en lugar de centrarse en producir sonidos, centrarse en la producción de teoría)?

O permíteme decirlo de otra manera (y relacionarlo con la serie de conferencias NOISETHEORYNOISE que organizaste en la universidad de Middlesex):
¿Qué podría ser la teoría del ruido?

Sí: en cierto modo, eso fue lo que inicialmente me atrajo hacia la no-filosofía de Laruelle, lo que pensé que sería Metal Machine Music, resultó ser Coney Island baby...

Sí que estoy a favor de la introducción del ruido en la teoría, en lugar de generar más teoría sobre el ruido ya que, de tal manera y en última instancia, reafirma la redundancia de ambos... Pero el elemento de la teoría es lo conceptual y la conceptualización no puede y no debe ser combinado con la estetización: de esa manera, sólo se basa lo kitsch… Precisión, saturación, densidad, extremidad frecuencial: se pueden encontrar análogos conceptuales plausibles de estos, pero sospecho que se encuentran en el dominio de las matemáticas más que en los tipos de conceptualización discursiva usados normalmente por los filósofos...

Además, ahora creo que el ruido no debe de ser enfrentado al "significado" (sea lo que sea), como ingenuamente pensé cuando creía que tener cualquier trato filosófico con el "significado" era un síntoma de senectud reaccionaria.

Mi convicción actual es que una adecuada concepción exigua del significado puede erradicar el conservadurismo conceptual y engendrar todos los deseables atributos subversivos del ruido… Resumiendo, el tipo de engaño léxico y sintáctico que habitualmente engendra la oscuridad, la ambigüedad, la ambivalencia, la polisemia, etc. (a lo Derrida en Glas, por citar sólo un ejemplo notable de la filosofía, que tiende supuestamente hacia o imitando la experimentación modernista con la forma) sería precisamente cómo no introducir ruido en la teoría... Lo que encontramos en estos casos es un espumarajo polisémico totalmente en deuda con las normas del funcionamiento semántico y dando un "sentido" filosóficamente descifrable que resulta ser un bromuro filosófico... Todo esto para decir que, en el elemento conceptual propio de la teoría, experimentar en el nivel de la forma puede ocultar el conservadurismo en el plano del contenido (por ejemplo, Glas), mientras que el conservadurismo, en el nivel de la forma, puede albergar una extraordinaria radicalidad a nivel de contenido (por ejemplo, Wilfrid Sellars)...

Mi impresión es que una de las herramientas más útiles que obtienes de Laruelle es el uso de la determinación en la última instancia. ¿Podrías decirme por qué?

Creo que el concepto puede hacer un trabajo útil, pero no en la forma en la que Laruelle lo presenta. Básicamente, yo soy escéptico sobre lo supuestamente novedoso de la no-filosofía de Laruelle en el concepto de determinación en la última instancia: Me temo que todo se reduce a una especie de materialismo Fichteano de la práctica (o lo que Iain Grant ha llamado "practicismo") en la medida en que la última instancia se identifica con el ser humano individual y la determinación se identifica con su práctica – a pesar de que Laruelle tiene en mente un concepto muy específico de la práctica: el de la teoría. Laruelle convierte la concepción de Althusser de la filosofía como "práctica teórica" en la idea de la no-filosofía como una "práctica de teoría filosófica". Aunque estoy a favor de una alineación no-teleológica de la teoría con la práctica, mi problema es con la afirmación de Laruelle de que es la existencia humana individual lo que es lo real de la "última instancia". Si "yo" soy lo real de la última instancia, soy yo finalmente la causa determinante: historia, sociedad, cultura, ideología, política, economía, biología, neurología, se pueden rechazar de todo sumario (junto con la filosofía) como abstracciones redundantes sin fuerzas determinantes destacables. Esto fácilmente degenera en una especie de individualismo trascendental, donde se absolutiza el sujeto humano individual (a pesar de las propias protestas de Laruelle contra el absolutismo filosófico). También implica una especie de nominalismo punitivo: que lo fue todo, pero donde el individuo humano queda relegado a la condición de abstracción metafísica causalmente inerte. En definitiva, me temo que esta protesta no-filosófica contra el supuesto absolutismo y totalitarismo del universalismo filosófico termina siendo tanto teórica como prácticamente (es decir, políticamente) debilitante. Creo que venerables preguntas tales como "¿Qué es real?", "¿Cuál es la causalidad?", "¿Qué es la determinación?", siguen estando sin resolver y son temas urgentes de interés filosófico. Sería de poca visión de futuro descartarlas como anticuados escollos metafísicos: estas apuntan a la necesidad de comprender la compleja estratificación de la realidad y los diferentes tipos de mecanismos causales determinantes operativos en distintos niveles. Todo esto para decir que yo no creo que haya un determinante en última instancia en el sentido Laruelliano; que todavía me parece una versión actualizada del libre albedrío o la libertad sobre la actividad (esto es, por supuesto, el núcleo de Fichteanismo: Si hay una instancia determinante en último lugar, esta no puede ser identificada con la actividad libre del sujeto humano). Esto no quiere decir que la actividad -sea práctica, teórica o una fusión de ambas- no pueda servir como un medio para algún otro tipo de determinación o entidad material, pero este último siempre opera invariablemente tras la espalda de la subjetividad humana – que es precisamente lo que Laruelle denuncia y desea rectificar con su concepto de hombre como última instancia. Estoy a favor de una concepción del sujeto como organon o autómata, pero cuya heteronomía -es decir, determinación alocéntrica- en realidad, constituye una especie de autonomía: el tipo de comportamiento regido por reglas ejemplificado
por los sujetos involucrados en la actividad deductiva es un ejemplo de una especie de “heterautonomía”, donde se mide la libertad solamente por el posible fracaso de hacer lo que uno está racionalmente obligado. Esto, por supuesto, es muy kantiano, pero es un racionalismo kantiano liberado del cercenamiento de la moral.

Has escrito sobre el ruido en oposición al capitalismo:

"Lo que considero interesante sobre el ruido es su potencia desorganizadora: la incomprensibilidad de una señal interfiriendo con la redundancia en la estructura del receptor. No transducción, sino esquizoducción: el ruido codifica la capacidad de auto-organización. "

¿Ves algún posible uso político del carácter nihilista en el ruido para la destrucción del capital?

Yo no creo que sea creíble atribuir al ruido una valencia política directamente anti-capitalista. La importancia política de un fenómeno es, a menudo, ambigua (digo "a menudo" en lugar de "siempre", porque no hay nada ambiguo sobre de la importancia política de, por ejemplo, una manifestación de la English Defence League). Sólo en raras ocasiones se puede descifrar o traducir sinceramente en una postura política identificable. Y, por supuesto, no es sólo el contenido político, sino también la forma de descifrar la política: no es sólo algo que es, sino cómo esto se interpreta como política. En última instancia, esto significa que nada en el ámbito de la producción cultural es de por sí pro o anticapitalista: El entretenimiento popular es a veces astutamente subversivo; Las críticas al capitalismo han sido durante mucho tiempo útiles para la industria de la cultura académica. Esta ambigüedad es bastante evidente en el caso del ruido. La subcultura del ruido ha existido desde hace mucho tiempo -por lo menos desde principios de los años 80- y me parece revelador que durante su existencia, ha sido posible asignarlo a casi todas las posiciones imaginables de todo el espectro político. Así, la política del ruido ha sido descrita de diversas maneras como neo-nazi, cripto-fascista, neo-conservadora, liberal-democrática, anarco-libertaria... De acuerdo a mis conocimientos, el ruido rara vez se ha alineado con el comunismo o con la política marxista. Hay un gran interés en hacerlo. Sin embargo, tal adaptación no debe tomar la forma, un tanto estúpida, de la ecuación entre disonancia y subversión política. El capitalismo no está más amenazado por el ruido que por cualquier otro registro de la abstracción, ya sea estético o conceptual. La divisa del "ruido", como una categoría de marketing comercial, es un buen testimonio de este hecho. Pero esto no tiene porque ofrecer una licencia para el cinismo complaciente o reaccionario. Cualquier política supuestamente "crítica" o "subversiva" debe involucrar a la construcción conceptual disciplinada, y el metamorfismo del ruido invita a la inversión y a la elaboración conceptual a un grado, tal vez, no igualado por ningún otro género “musical” existente (precisamente en la medida en que amenaza la lógica de la clasificación genérica como tal. Aquí es donde creo que radica el potencial subversivo del ruido) en el nivel de manera abstracta, y no en ninguna supuesta radicalidad atribuida a su contenido sonoro (volumen, frecuencia, tono, etc.). Interpretado en términos de las predilecciones de sus practicantes, la política del ruido recorre toda la gama de opiniones políticas, del absurdo oscurantismo reaccionario al anarquismo místico. Al mismo tiempo, no deberíamos sorprendernos si la política de los consumidores de ruido se torna a la política por defecto de todo el consumo contemporáneo: la de un neo-liberalismo terminal complaciente. Si el ruido alberga algún potencial político radical, entonces tiene que ser elaborado a través de un proceso de interrogación, lo que implica trabajar con preguntas tales como: ¿qué es la experiencia, dado que el capitalismo mercantiliza las sensaciones, los afectos y los conceptos? ¿Qué es la abstracción, dado que el capitalismo inutiliza lo intangible, determinando y disolviendo todo lo que sosteníamos como concreto? ¿Qué libertad estamos invocando cuando proclamamos la "libertad" del ruido desde las constricciones de este presunto género musical? Esto es sólo para decir que la "destrucción del capitalismo" que evocas en tu pregunta ciertamente no se logrará a través de cualquier forma de experiencia espontánea o participativa. Sería necesario el desarrollo de un organismo político informado e instruido por los logros cognitivos obtenidos durante el curso de una investigación colectiva crítica. Una "política de ruido" en consonancia con esta ambiciosa tarea presupone la disciplina cognitiva, la investigación comunitaria y la organización colectiva.

“Si os toleráis entre vosotros, toleraréis cualquier cosa”

La contribución de Simon Yuill, una cita de Raoul Vaneigem, parece resumir perfectamente el taller “Evacuation of the Great Learning” en el festival Instal de Glasgow.

Durante el taller, no fue posible para el grupo llegar a un consenso acerca de qué hacer o no hacer, por lo que el último día se decidió que todas las propuestas serían aceptadas.

Pero como alguien señaló posteriormente, en lugar de lograr algo colectivamente radical, nos limitamos a reproducir la mezquina libertad de expresión que otorga el neoliberalismo capitalista de acuerdo con el sujeto individual, sin importar cómo de falsa pudiera resultar esta "libertad". Parece ser que el capitalismo ha condicionado nuestra subjetividad hasta el punto en que ya no estamos dispuestos a renunciar a nada de forma individual, incluso si esto implica un futuro sombrío para todo el mundo.

A raíz de lo que has dicho en la entrevista “Contra la Estética del Ruido”:

“El Ruido exacerba la brecha entre el conocer y el sentimiento dividido por la experiencia, forzando la concepción en contra de la sensación. Algunos filósofos recientes han demostrado interés en las experiencias sin sujeto; yo estoy más interesado en los sujetos sin experiencia. Otro nombre para esto sería “nemocentrismo”1 (un término acuñado por el neurofilósofo Thomas Metzinger): la objetivación de la experiencia podría generar sujetos abnegados que se entienden a sí mismos como nadie 2 y en ninguna parte 3. Esto arroja una nueva e interesante luz sobre la posibilidad de una subjetividad "comunista".”

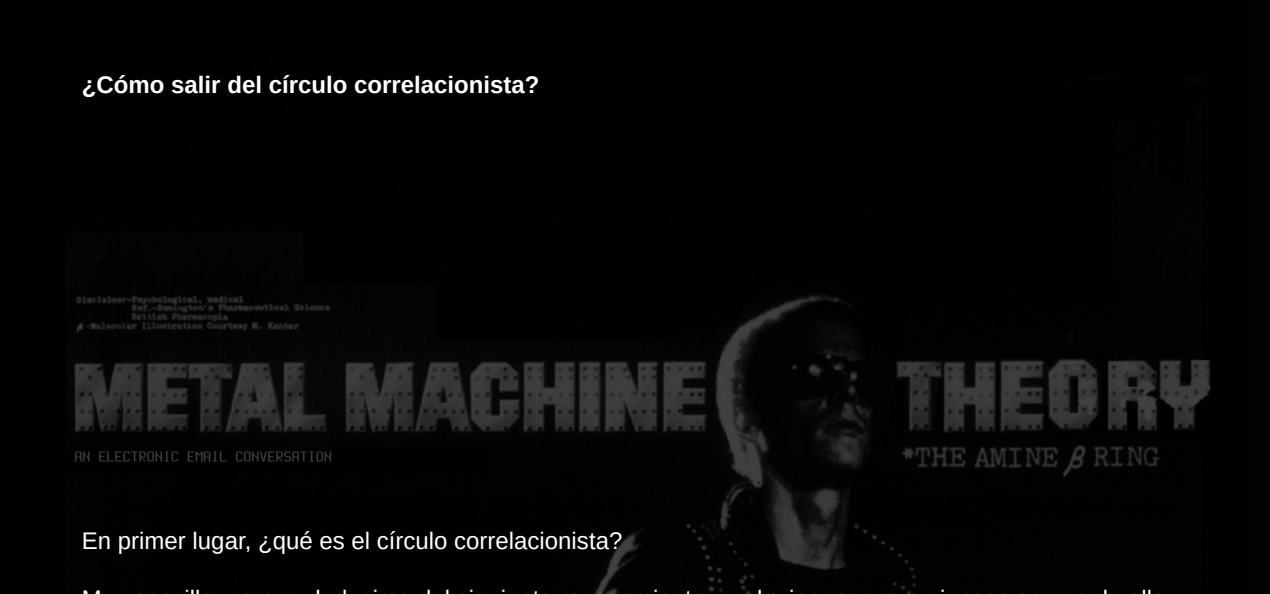
¿Cómo podemos iniciar el proceso de des-subjetivación que se requiere con el fin de organizarnos para una transformación colectiva, más allá de las necesidades y deseos individuales?

Reconocer que la subjetividad individual esta formada y condicionada hasta sus rincones más íntimos por las estructuras sociales impersonales sería un buen comienzo. Por desgracia, parece especialmente difícil que los artistas reconozcan esto, dado que han sido alentados a invertir en su propia individualidad. Nada es más emblemático del estrangulamiento de la ideología neoliberal que la convicción incuestionable de que la expresión individual sigue siendo un depósito natural para la innovación creativa. El cultivo de la individualidad como un recurso personal rentable es un medio eficaz para hacer cumplir un conformismo reaccionario. El auto-cultivo del narcisismo o de la estética puede ser útilmente contrastado con respecto a aberrantes tipos de individuación generados a través de las patologías psicosociales (una forma de expresar esto sería en términos del contraste teórico entre la subjetivación social establecida -que es la personalización, des-singularizadora y sociópata- y la subjetivación socialmente prohibida, que es despersonalizante, singularizante y comunista).
La alienación es un tropo teórico profundamente fuera de moda, pero podría ser el momento para su rehabilitación. Esta fue rechazada lacónicamente a raíz de las críticas posmodernas de la autenticidad. Pero podría decirse que la alienación no tiene nada que ver con la autenticidad perdida, tanto a nivel individual como a nivel de especies. Es mejor concebirla como la expresión de la contradicción entre la realidad existente en las patologías sociales y la ausencia, que ellos mismos señalan, de ideales sociales o incluso que se les niegan.

El individuo alienado puede ser visto encarnado en la contradicción objetiva entre el ideal social y la patología social. Pero lo que se necesita con el fin de evitar que esto termine en un sentimental y romántico "outsider" es el imperativo de individualizar a través de la despersonalización consciente.
Lo que se necesita es lograr una objetiva o cognitiva ilustración, es decir, una auto-conciencia impersonal sobre la propia patología de cada uno; esto es, una visión imparcial de cómo la naturaleza patológica de la propia personalidad indexa la diferencia objetiva entre lo que existe y lo que debería llevarse a cabo a nivel colectivo. En el logro de una perspectiva objetiva sobre su propia patología, el individuo antisocial se hace más social que sus equilibrados y debidamente integrados compañeros. Así es como la

des-subjetivación individual se convierte en condición de la subjetivación colectiva: uno renuncia a los indicadores patológicos de su propia individuación psicosocial para lograr mejor ese estado despersonalizado en el que la agencia subjetiva coincide con la capacidad colectiva. Subjetivar la despersonalización es la condición previa para la colectividad. Un colectivo está constituido por un grupo de personas que se comprometen con un principio o conjunto de principios. Sólo renunciando conscientemente a lo que es patológico (es decir, convencionalmente social y, por lo tanto, anti-social) en la personalidad, se llega a ser capaz de tales compromisos colectivos. A partir de este principio o principios, los objetivos específicos se pueden derivar, junto con los criterios adecuados para discriminar entre las propuestas que optimicen la realización del objetivo central y los que la inhiben. La determinación del objetivo garantiza la identificación de un método para resolver los desacuerdos. El consenso sobre las cuestiones de principio establece la condición para la resolución del disenso sobre cuestiones de método. Por supuesto, esto presupone un compromiso con una determinada concepción de la racionalidad dialéctica, así como con los cánones racionales de la investigación teórica y práctica.
Esto será demasiado para algunos: demasiado "dogmático", demasiado "autoritario". Una respuesta apta para este tipo de protestas sería señalar que las alternativas a la racionalidad apenas han demostrado su eficacia. El potencial revolucionario de la racionalidad sigue siendo tristemente subestimado: la razón es rutinariamente castigada como conservadora o difamada como "totalitaria". Pero el evidente reaccionarismo y carácter ideológico de esta alineación esta ya perfectamente claro a estas alturas y valdría la pena volver a considerar, una vez más, la eficacia crítica de la razón pura, tanto en la teoría como en la práctica.

1 término original: nemocentrism
2 término original: no-one
3 término original: no-where



En primer lugar, ¿qué es el círculo correlacionista?

Muy sencillo, parece deducirse del siguiente razonamiento: cualquier cosa que pienses acerca de ello, es dictado según tu forma de pensar y, por lo tanto, no se puede concebir como una existencia independiente a tu pensamiento sobre ello.
Por lo tanto, tu demanda para pensar en algo que existía antes de empezar a pensar en ello, entra en contradicción con tu propio acto de pensar en ello.

Si tú dices que la Tierra existe desde hace miles de millones de años antes de tu existencia, el correlacionista te dirá que lo conveniente a decir es que la Tierra ha existido durante miles de millones de años para ti ahora, no en términos absolutos o "en sí". Todo es un "correlato" de tu pensamiento y tratar de pensar cosas que no son correlatos de tu pensamiento es como tratar de pasar por encima de tu sombra: es imposible hacerlo. El correlato se proyecta por su forma de pensar al igual que tu sombra se proyecta por tu cuerpo. Este es el círculo: cada vez que crees que estás pensando en algo fuera del pensamiento, tu acto de re-pensar queda envuelto dentro del propio pensamiento. ¿Por qué es esto un problema? Porque parece indicar que no podemos pensar ni saber nada en sí mismo, independientemente de nosotros. En su forma más básica, el correlacionismo es sólo otro nombre para un tipo de relativismo escéptico generalizado, típico de la ideología “posmoderna”. Hay tres posibles respuestas a este dilema. La primera respuesta es rechazar el argumento sobre el que parece sostenerse esta conclusión. Se puede demostrar fácilmente que no es válido. Pero hay un sentido en el que esto no es suficiente porque todavía no se ha explicado la peculiar fuerza que el correlacionismo parece poseer. Es la vulgarización de una importante idea. La visión importante es que necesitamos conceptos para conocer las cosas, y no podemos conocer las cosas sin la necesidad de utilizar conceptos. Pero uno puede reconocer esto sin aceptar el argumento que parece conducir al círculo correlacionista, según el cual, todo lo que sabemos, en realidad, son conceptos, no cosas. La manera de hacer esto es comprender que, aunque no podamos conocer las cosas sin conceptos, estamos conectados con el mundo de más maneras que a través de conceptos solamente. Esto se debe a que no somos sólo mentes, sino también cuerpos con un sistema nervioso que nos conecta con la realidad material. Por supuesto, los correlacionistas objetarán que lo que se invoca aquí es sólo el concepto de un cuerpo o el concepto de la realidad material, y que el círculo permanece cerrado: el pensamiento sólo tiene acceso a sus propios correlatos. Pero creo que esta objeción puede ser refutada, señalando que se basa en una simple incongruencia: si bien es cierto que no puedo pensar en algo sin pensar en ello, no se entiende de esto que lo que tú estás pensando no es más que el correlato de tu pensamiento. No puedo pensar en un perro sin el concepto de "perro", pero esto no implica que el perro en el que estoy pensando sea lo mismo que el concepto de "perro". Este es el supuesto en el que el correlacionista presume de ser capaz de cerrar el círculo. Pero una vez que te das cuenta de que esto no es válido, es posible insistir en que no hay nada intrínsecamente contradictorio en admitir la diferencia entre conceptos y cosas que no son conceptos. Estamos conectados a las cosas a través de nuestro cuerpo, que es otra cosa, y aunque tenemos que contar con los conceptos para conocer cualquier cosa, incluyendo nuestros propios cuerpos, no quiere decir que sólo conozcamos a través de los conceptos. De hecho, debemos reconocer que el conocimiento tiene dos componentes: por un lado, se requiere de conceptos, que se generan a través de nuestras mentes, pero por otro lado, también recibimos información sensorial de la realidad física a través de nuestro sistema nervioso, ya que nuestros cuerpos son las cosas físicas conectadas con el resto de la realidad física. Es el hecho de que nuestra mente no es un sistema autosuficiente, pero está íntimamente ligado a un cuerpo que se conecta con el mundo, que impide que el círculo de correlación se cierre en sí mismo. Esta es la segunda respuesta posible al argumento

correlacionista mencionado anteriormente. El tercero es simplemente negar o ignorar la necesidad de los conceptos y pretender que se puede conocer la realidad a través de algún otro medio. Pero esto es salir del círculo, a cambio de renunciar por completo a la posibilidad de un conocimiento racional. Creo que la mejor manera es reconocer que los conceptos son necesarios para el conocimiento, pero no son suficientes. Por supuesto, lo que estoy proponiendo aquí es el clásico punto de vista kantiano –siendo la ironía que, precisamente Kant, suele ser acusado de ser el fundador de correlacionismo. De hecho, no creo que sea él: esta dudosa distinción se la merecen más filósofos como Berkeley o Fichte, quienes niegan que tengamos razón alguna para suponer la diferencia entre conceptos y objetos. Sin embargo, Kant dice que tenemos muy buenas razones para asumir esta diferencia, aunque sean necesarios los conceptos para conocer los objetos. Por esto, deja abierta la brecha por la que podemos acceder a lo que está fuera de nuestra mente (”el gran afuera"). La clave es que no necesitamos escapar porque no estamos realmente atrapados: el interior comunica con el exterior. Pero debido a que tener una mente y ser capaz de conocer las cosas requiere un poco de distancia con respecto a esas cosas -un hiato fundamental-, no podemos estar totalmente inmersos en “el gran afuera” o perdernos en él, a menos que queramos cancelar la misma condición que nos hace, primeramente, ser seres pensantes.
Así que, yo diría en respuesta a su pregunta: Primero, no hay razón para creer que el círculo correlacionista esté sellado herméticamente. En segundo lugar, hay algunos mínimos o correlaciones epistémicas entre conceptos y objetos, que son condición necesaria para el conocimiento, pero esto no significa que los objetos sean indistinguibles de los conceptos por el modo en que los conocemos. Otra manera de decir lo mismo es distinguir entre una buena o correlación epistémica, que mantiene la brecha entre conceptos y objetos, y una correlación mala o metafísica, que trata de cerrar la brecha y hacerlas indiscernibles. Una vez que esta distinción es tenida en cuenta, las condiciones del problema cambian muy significativamente: se trata de una cuestión de usar la correlación para entender el exterior y de la comprensión del interior como función de su exterior, ya que no habría exterior sin interior y viceversa.

ANTI-COPYRIGHT

Entrevista a Leif Elggren

Proveniente del mundo de las artes visuales, Leif Elggren (Linköping, Suecia, 1950) empezó a trabajar con sonido para sus instalaciones y acciones en los años 70, y fue un elemento con cada vez más protagonismo, llegando a trabajarlo de manera autónoma y publicando a principios de los 80 sus primeros discos. Actualmente trabaja en una gran diversidad de medios; como el dibujo, la instalación, las acciones, la escritura y el sonido, caracterizado siempre por un humor oscuro y extravagante.

En esta entrevista se comentan algunos de los principio motores de se actividad artística, de las relaciones tendidas, como hilos, entre los distintos formatos y prácticas que conforman una manera de vivir.

Por Oier Iruretagoiena. Agosto de 2011

http://www.leifelggren.org/

En el disco *Extraction* (2002) utilizó como fuente sonora una grabación que realizó dentro del útero de su madre biológica con un diente aún por desarrollar pocos días antes de nacer. Posteriormente consiguió extraer y digitalizar el sonido contenido en su diente, y compuso este disco que no es necesario escuchar. Lo mejor, según él, es meterlo en el reproductor, asegurarnos de que está sonando y abandonar la habitación, dejando que el disco suene solo. Cuando volvamos todo habrá cambiado.

En *Talking to a Dead King* (1996) parte de una idea de Napoleón, quien escribió en su diario que a veces tenía la visión de varios tubos de cobre que colgaban sobre su cama emitiendo un zumbido. Napoleón creía que César o Carlomagno le hablaban por medio de ese sonido y le aconsejaban sobre operaciones militares. Elggren retoma esta idea e intenta ponerse en contacto con la reina Cristina de Suecia (1626-1689), haciendo pasar un sonido de baja frecuencia por unos tubos de cobre.

También hizo un intento de contacto con el más allá en el disco *Summerhouse* (2007), realizado junto a Michael Esposito y Emanuel Swedenborg. Este último fue un místico sueco del siglo XVII que recibió un día por sorpresa una visita de Jesucristo en su casa. Mientras tomaban agradablemente el té, Jesucristo le expresó su preocupación por el rumbo que estaba tomando la Iglesia y le dijo que contaba con él para reconducirlo. Swedenborg, hasta entonces un respetado filósofo, matemático, geólogo, químico, físico, psicólogo, cosmólogo, astrónomo, lingüista, hidrógrafo, fisiólogo, botánico, ingeniero en aeronáutica, metalúrgico, dibujante, músico y carpintero, se convirtió en teólogo y esotérico y se dedicó a estudiar la vida después de la muerte. Elggren y Esposito hicieron sesiones de grabación en la habitación de la casa de verano en el que Swedenborg solía ponerse en contacto con los espíritus, y tras extraer unas cien voces del otro lado compusieron la pieza a partir de estos extractos. E incluyeron a Swedenborg como autor del disco.

En *Latrine* (2001) compuso la pieza a partir de sonidos grabados en el váter, y acompañó el disco con un texto sobre los excrementos.

En *Virulent Images/Virulent Sounds* (2003) vienen ocho pistas de audio, incluyendo cada pista *samples* de un diferente potente virus altamente contagioso. Nos advierte de que si decidimos escuchar el disco es bajo nuestra responsabilidad y que Firework Edition (su propio sello, que lo edita) no se hace cargo de ningún contagio.

En 1992 fundó junto a Carl Michael von Hausswolff el Reino de Elgaland-Vargaland, un estado virtual del que ellos dos son reyes y que cuenta actualmente con más de ochocientos ciudadanos. También junto a Hausswolff comisarió el pabellón nórdico de La Bienal de Venecia en 2001.

Formalmente, podríamos decir que hace piezas de estructuras simples y austeras, pudiendo parecer descuidadas, pero de una intensidad particular que nos remite a ese humor oscuro y extravagante, con algo de lo escatológico, lo irritante... con sonidos siempre muy orgánicos, grumosos y chisporroteantes, sucios.

Aceptó entusiasmado la entrevista para *Ursonate*. ⟶

Oier Iruretagoiena: Sueles trabajar en una gran cantidad de medios. ¿Dirías que los trabajas todos de la misma manera, o encuentras diferencias?

Leif Elggren: Sí, trabajo en muchos campos de lo que suele llamarse práctica artística, y estoy muy contento de tener esta oportunidad. Es un privilegio y estoy muy agradecido por ello. Es como tener la oportunidad de poder tocar todos los instrumentos tú mismo, y es necesario. Es como una gran estructura de la que es difícil tener una visión general al principio, pero que va tomando forma con el tiempo. Y esto es como una sorpresa para mí mismo tanto como para cualquier otro.

Empecé de niño, como todos. Todos los niños crean cosas e inventan su mundo, y esa extraordinaria (peculiar) actividad llamada arte es algo diario para ellos. Mucha gente lo detiene según va haciéndose mayor y el comercio diario lo absorbe todo. Tenemos preocupaciones y responsabilidades y muchos niños en seguida se convierten en padres, y tenemos que ver cómo el crío va bien encaminado para cumplir con su ciclo de vida. Así es como es, no sólo para los humanos sino para todas las criaturas del planeta. Tenemos que continuar. Pero todos tenemos sueños, deseos y una vida interior relativa a lo que solemos llamar Yo. Algo relacionado con la supervivencia. Algo que está totalmente ligado a este cuerpo, a esta forma de existencia, y que hay que cuidar. Si no, todo se derrumba. Necesitamos preservar nuestra propia existencia y cuidar de nosotros mismos, y este es un punto crucial. Aquí es donde todo se vuelve una delicada balanza entre lo interior y lo exterior. Necesitamos dormir y soñar, es básico, si no, no podemos funcionar. Tenemos que cuidar de nosotros mismos, y la lucha de cada uno en el planeta no es fácil, es una horrible lucha para sobrevivir, para continuar. Y es algo de lo que siempre ha abusado la gente que quiere tomar el control, para, como en un juego ilusionista, tomar el control sobre los demás y obtener la inmortalidad. Para tener esta ilusión de ser el elegido, el que se pone encima de los demás, y puede ser ayudado en la angustia que es propia de esta forma de existencia en la que estamos ahora mismo.

Esto es lo que compartimos y entendemos, lo único que tal vez entendemos, que conocemos, hasta el final de la existencia y después... Pero aquí viene la actividad creativa, la práctica que llamamos arte, una actividad que se refiere a lo más fundamental, más básico en esta vida en este planeta. Cuando es bueno y verdadero y real, ayuda. Da ciertos ánimos. Sí.

O: Has hablado de que mucha gente deja el arte por responsabilidades de la vida, pero también el artista tiene responsabilidad, ¿no?

L: Es interesante esto. Sí. Tenía que haber dicho que la responsabilidad de los artistas es no tener responsabilidad, para poder ser libres para tener una visión general de toda la estructura en la medida en que se pueda. Por supuesto tenemos que ser leales al hecho de haber nacido en las circunstancias en las que hemos nacido, pero tan pronto como nos introducimos en la vida nos encontramos en la más injusta situación. Como artista puedes negociar con eso y hacer que revierta positivamente en energía y coraje.

Este es el camino que funcionó para mí cuando era niño. Descubrí libros y material diverso y empecé a leer, y una especie de nuevo mundo se abrió para mí. Un mundo que era como un portal a una nueva forma de pensar, de funcionar y de vivir. Fue un alivio. Me dio esperanza y puse en marcha un pequeño motor que aún sigue funcionando. Entender esto me ha aportado mucho, es aún un importante impulso para mí. Es importante recordar. Estoy agradecido por ello. He recibido algo y tengo que dar algo. Es importante hacer una especie de devolución. Es como una responsabilidad hacia todo, hacia esta corta existencia, esta forma de vida, antes de la siguiente. Es como que tengo una misión que cumplir. Tengo a mis ancestros detrás y tengo un contacto diario con ellos, pero nosotros estamos ahora aquí, en este momento, estamos en primera línea y tenemos que cumplir con lo que debemos hacer. Constantemente nos llegan estímulos o ánimos, como confirmaciones, y esto nos ayuda mucho. Es algo de lo que todos somos parte, muertos o vivos, es un complejo sistema de dependencias. Es algo que hemos construido para intentar hacer todo esto un poco más comprensible, porque no entendemos más que esto, y la mayor parte de las cosas son totalmente incomprensibles.

O: Recoges de esta forma de existencia y lo devuelves, pero esa devolución seguramente lo entenderán muy pocos, un grupo de gente reducido. ¿Es esto frustrante para ti, o no es ningún problema?

L: Definitivamente no es ningún problema. Sabes que hay muchos niveles. Lo que es obvio y visible en un nivel está totalmente oculto en otro. Pero siempre hay finos hilos que unen, como una fina fibra nerviosa conectando toda la estructura, muy sutil y delicadamente. No se necesita entender. O confirmar. Está en otro nivel, un nivel superior que aquí y ahora muchas veces puede estar fuera del alcance mental para la mayoría. Por ejemplo, todos hemos visto alguna vez una mosca intentando salir fuera a través del cristal, intentándolo una y otra vez y golpeándose contra el cristal una y otra vez. Seguramente no tiene ninguna pista de cuál es el obstáculo y por qué no puede salir fuera. Y pasa lo mismo con nosotros con otras incomprensibles barreras. Pero algo se cuela a veces a través de esas barreras entre los niveles y algo extraordinario se abre. Como algo que no fue destinado a ser así y que ha sido desvelado, como si fuese algo que sólo puede ser visto estando medio despierto o en un sueño. Algo que está tocándote y hace que te sientas agradecido y privilegiado, y te da ánimo para continuar y llegar lejos porque lo entiendes como confirmación de que te encuentras en el buen camino. Y es un alivio que da sentido a esta existencia, al por qué estamos aquí. Podemos continuar con lo que vagamente hemos sentido que es lo que tenemos que hacer. Y esto es importante porque es como poner un pie delante del otro, y el otro, el otro, el otro...

O: Cambiando de tema, sueles trabajar mucho en colaboración. ¿Qué diferencias ves entre trabajar sólo o en grupo?

L: Sí, llevo largo tiempo manteniendo unas colaboraciones en activo, como el Reino de Elgaland-Vargaland, junto con Carl Michael von Hausswolff, y también *The Sons of God*, junto con Kent Tankred. Nos conocemos desde hace mucho tiempo y empezamos a trabajar juntos muy pronto. El reino implica actualmente a mucha gente buena junto a nosotros dos. Somos los fundadores, pero no gobernamos el reino. Lo empezamos y ahora tiene su propia vida, como debe ser. Es como una visión utópica o un espejo político de la sociedad humana. "Todas las puertas están abiertas".

The Sons of God es un poco diferente. Empezamos como un grupo de *perfomance* haciendo casi todo lo audible que se pueda hacer con las manos en un escenario. Construíamos nuestros propios instrumentos musicales y los usábamos para construir una situación de concierto, a menudo con un muy alto y complejo muro de sonido (si lo puedo decir). Pero ahora estamos sobre todo bailando. Solemos presentarnos como un grupo de danza, lo cual es un placer. Tenemos una pista de sonido pregrabada que nos la hace algún amigo cercano como Joachim Nordwall o Henrik Rylander. Construyen una energética nube de sonido y nosotros podemos ser totalmente libres para hacer todo lo que queramos bajo ese sonido. Es una especie de trance o asilo mental temporal. Es fantástico. Estamos realmente deseosos de la próxima oportunidad. Para bailar.

Y bueno, sí, hay una gran diferencia entre trabajar sólo o colaborando con alguien. Para mí es muy importante. He aprendido muchísimo con mis proyectos colaborativos. Muchísimas cosas que no me hubiera atrevido a hacerlas yo solo. He obtenido valor por ellos. He tenido alguien para hablar, discutir, para seguir junto a él. Como la coreógrafa Lotta Melin. Me ha enseñado mucho. Es fantástica. Una persona y artista valiente y única. Y Charlotte Engelkes, otra coreógrafa y *perfomer* con la que es un privilegio trabajar. O Tetsuo Furudate, hemos estado haciendo muchas cosas juntos. O Pär Thörn, tenemos un grupo junto con Marja-leena Sillanpää al cual llamamos Third Power.

O: Cuando he escuchado algunos trabajos tuyos, me ha parecido que cuando trabajas solo sueles partir de una parte conceptual, y cuando tocas con otra gente, muchas veces es más "musical", como por ejemplo DEG, grabado junto a Kevin Drumm y Mats Gustafsson, o UGN/MAT, con Per Jonsson y Kent Tankred.

L: Sí, creo que en gran parte es así. El *UGN/MAT* que has mencionado realmente son bandas sonoras para dos *perfomances* que hicimos entre Per Jonsson y yo. La primera pieza, "UGN", es bastante corta (30 minutos) pero muy intensa. Era música que nos servía para

CD-R
COMPACT
disc
Recordable

erbatim
700 MB Mo
52x speed vitesse
80 min

aumentar la energía y la intensidad de lo que estábamos haciendo en el escenario. Es mucho más salvaje que "MAT", que es una especie de ensueño. Invitamos a diez amigos como público y tomamos pastillas para dormir antes de la actuación, por lo que tuvimos que luchar con el sueño durante todo el set. Ese era el plan, usar la fatiga como un obstáculo con el que tuviéramos que negociar, como algo que nos amenazaba todo el tiempo, que estaba más presente que cualquier otra cosa. Tuvimos que vencer nuestros deseos de caer dormidos a cada segundo, fue un gran esfuerzo. Y fuimos tomando cada vez más y más pastillas durante toda la actuación, más y más, hasta que llegó a ser insufrible y se convirtió todo en una bruma, en un sueño, un estado de hipnosis, y la música era como nuestro guía en esa bruma. Tanto en un caso como en otro la música era en sí misma algo que llenaba el escenario, enfatizando en los sentidos ocultos.

En el caso de *DEG*, es más como una improvisación, una situación colaborativa entre los tres que éramos. Ahora y aquí y nunca más, intenso y peligroso, delicado y frágil, concentración total en el momento, como andar sobre un fino hielo. Debo decir que disfruté mucho esa sesión, y que colaborar con artistas como Kevin Drumm y Mats Gustafsson es una aventura y un placer.

Respecto a mis proyectos en solitario, son, como has dicho, más conceptuales, sí. Déjame citar como ejemplo el *Extraction* [del que ya hemos hablado en la presentación de la entrevista].

O: Me ha llamado la atención lo que me has contado sobre "MAT". ¿Has hecho más cosas parecidas?

L: Sí, bastantes. Por ejemplo cuando hicimos la primera presentación pública del Reino de Elgaland-Vargaland en una galería de Estocolmo Carl Michael von Hausswolff y yo. Decoramos la galería con mobiliario y otras cosas relacionadas con los reyes, y pusimos dos camas. Antes de la apertura tomamos pastillas para dormir y un poco de whisky. Estuvimos dormidos durante toda la inauguración. Pero lo que hicimos en realidad fue una ascensión, como Jesús. Fue un préstamo de la Iglesia cristiana. Hicimos una ascensión y volvimos, y por ello ahora todos los ciudadanos del reino son inmortales. Está indicado en nuestros pasaportes. Cuando volvimos de este viaje estábamos exhaustos, pero muy contentos. Fue un gran esfuerzo, pero importante para el buen comienzo del proyecto.

Otro proyecto parecido es *10 Days - An Expedition*, que realicé hace muchos años. Estuve encerrado en una pequeña habitación durante 10 días. No comí, no hablé con nadie e intenté no dormir. Tenía diez tiras de papel colgando de la pared. Debajo de cada tira una pequeña lata y un pintalabios negro. Las latas, numeradas del 1 al 10, estaban dispuestas para contener cada tira y el pintalabios después de la expedición. Cada mañana, después de una noche de vigilia, al amanecer, pintaba mis labios de negro y besaba una de las tiras (desde arriba iba bajando hasta que mis labios no dejaban ya ningún rastro). 10 días de ayuno, 10 días de silencio, 10 días de vigilia, 10 días de privación, 10 días de aislamiento, 10 días de tranquilidad, 10 días de retirada, 10 días de resistencia, 10 días de purga, 10 días de concentración, 10 días de edificación, 10 días de coherencia artística.

Intentamos entrar en ciertos estados de la mente que hagan posible concentrarse, focalizarse en un concepto que queramos abordar. Es difícil a veces, pero nos aporta mucho. Es una especie de estrategia mental. Es una estrategia conceptual para probar a ir más allá de lo que conocemos y tener una experiencia. Hemos usado la vigilia y el alcohol muy a menudamente. Hemos tomado pastillas para dormir y hemos intentado combatir el sueño. Hemos hecho *perfomances* estando de pie o sentados durante muchas horas. Intentamos alcanzar alguna limitación, un borde que queramos atravesar, menos pasar al otro lado. Es nuestro trabajo, nuestra tarea. Para informar desde otro estado mediante una *perfomance* u otra actividad. Y muchas veces trabajamos en condiciones secretas de las que no hablamos nunca, lo hacemos y ya está.

O: Te mueves en varios circuitos, y dos de ellos serían el mundo del arte y el de la música experimental. Quiero decir que, por una parte, presentas tus trabajos en museos, galerías o bienales, y, también, tocas en festivales de música experimental o publicas discos en sellos especializados en este tipo de música. ¿Sientes que el ambiente, la receptividad... cambian de una a otra?

L: Tengo que decir que creo que en gran parte es lo mismo, aunque tengo la experiencia de que el mundo del arte es más frío, prestigioso y pretencioso. No siempre, no en todas partes, pero en muchas instituciones y bienales, sí. Pero no estoy muy a menudo en ese tipo de situaciones, me estoy moviendo más en los márgenes. Creo que soy más una especie de artista "subcultural", moviéndome libremente sobre los límites entre disciplinas y áreas de acción. Me gusta eso. Esto me da una libertad muy especial para hacer lo que quiero y no soy fácil de pillar. Y eso es bueno. Es difícil de todas maneras, el trabajar y vivir como artista.

O: Ya para cerrar la entrevista, di lo que quieras.

L: Hemos nacido a este planeta, a esta vida, de la misma manera, y no deberían existir desigualdades o injusticias en términos de vivir bien una vida decente, pero las hay, siempre las ha habido. Una minoría siempre se ha guardado los privilegios para sí mismo. La gran mayoría ha vivido en la pobreza y simplemente ha sido forzada a obedecer. Así son las cosas aún. Pero no es algo que tengamos que aceptar, más bien algo que deberíamos probar a cambiar, todos los días y en cualquier situación. Hemos estado trabajando muy duramente con el rey como rol, símbolo y modelo, porque es muy práctico, da un claro reflejo del dilema humano. Nos habla de toda la historia, de cómo alguien se subleva y usa las armas (o el dinero) para conseguir el poder total y proclamarse a sí mismo como el gobernante de todo y todos. Es un fenómeno absurdo, pero la violencia siempre gana. Por no hablar de la religión, la trampa inteligente de referirse a algo "subplanetario", que es por supuesto también algo terrestre, para al fin y al cabo asustar la mierda de todos nosotros. Un sentido total del miedo y la inseguridad, no de seguridad, excepto a la sombra de los que afirman tener el poder y el derecho de interpretar. ¡La religión es despreciable! En otras palabras, es algo que entra a nuestra vida desde todas partes y dicta nuestras vidas desde la cuna a la tumba.

La imagen de la realeza (lo que incluye, por supuesto, los actuales gobernantes como presidentes, ejecutivos, "megaestrellas", etc.) representa toda la escala social, desde la figura del único líder que posee el poder real, al que es llamado loco, quien se ha perdido por el camino y pone sus manos dentro de la camisa y grita: "Soy Jesucristo" (o Napoleón). Naturalmente, lo es, pero sólo en su propio mundo y eso no es lo bastante bueno. No es lo bastante bueno, y se convierte en una figura ridiculizada, un payaso del que reírse. Es fácil reírse del débil. Pero el payaso puede también armarse a sí mismo y provocar una situación diferente. Meter su mano por la camisa a la manera de Napoleón, pero en vez de sólo imitar su famosa pose, sacar un arma automática. Las risas cesan. Ser excluido del paraíso no es un juego.

"Soy el gobernador del mundo. El rey de los reyes. Vivo en un palacio. Soy el gobernador del mundo. Emperador de los emperadores. El rey de los reyes. Dueño del infierno y del cielo. Amo de todos los infiernos y de todo en todas partes y todo en este mundo. Comandante del mundo. Señor sobre los señores de todos los mundos. Emperador de todos los emperadores de todos los mundos. Tesoro sobre todos los tesoros de todos los mundos. Jefe sobre los jefes de todo en todas partes. El emperador del rey. El emperador del emperador y emperatriz emperador. Jefe de todo en este mundo y de todo lo que hay en él. Dueño de toda riqueza y todo, las propiedades y oro en este mundo. El dueño de increíbles propiedades y casas, palacios, castillos, casas señoriales, bonitas villas y casas. El jefe de los jefes de los jefes, de los príncipes de los príncipes, de los dioses de los dioses, y todo y cada cosa en este mundo, de todo lo bueno y noble que hay, de todo lo bueno, de todo lo bello que he hecho, de lo magnífico que he hecho, de lo maravilloso que ha sido creado en 30 días."

"Soy el jefe de la tierra y es Dios. Es el máximo jefe y el máximo comandante. El jefe de todos los jefes y emperadores. El emperador de los mundos y máxima emperatriz Ingalill, los mundos más bellos y el maravilloso niño, los mundos y los infiernos ángeles y los buenos elfos. Todo lo bueno que hay en este cuerpo y en el alma está en ese niño, todo frágil y agradable y precioso y hasta están unidos en todos mis niños. Los niños de emperadores y emperatrices y todo lo bueno en este mundo y este trabajo maravilloso que tengo. Es el mejor trabajo hecho nunca por un dios y emperador. Es el trabajo sobre todo lo extraordinario. Y es la enorme inteligencia del poder divino y del conocimiento universal. Como Dios, mi padre, y Jesucristo, y mi madre, han construido este mundo y yo soy su mayor hijo. Todos sus hijos tienen un buen mundo. Todo lo bueno que es posible en su mundo está aquí. Mi emperatriz y mi niño son todo lo mío en este planeta. Te doy 10.000 millones si vas y me das una máquina de escribir, esto va muy lento..."

For Noise's Sake: Elogio al amateurismo

por Miguel Ángel F. de Blas

Miguel Ángel F. de Blas (1989), estudia Economía en la Universidad Carlos III de Madrid. Complementa su carrera con diversos cursos orientados a la gestión cultural. Tiene un nivel avanzado de inglés (B2) y un nivel básico de alemán (B1), además de nociones básicas de francés. Amplios conocimientos de ofimática y carnet de conducir. Actualmente reside en Viena. Entre sus aficiones se encuentra pasear, ir al cine y la música.

El siguiente artículo resume en grandes rasgos las características principales de la música editada por el sello madrileño For Noise's Sake, centrándose, sobre todo, en sus referencias nacionales. El amateurismo en una música que rehuye del intelectualismo y la trascendencia supone una clave esencial para entender este sector de música experimental que vive en el mismo contexto que el músico profesional.

"Ignorance is the voice of the spirit"
Sun Ra

En el contexto de la música experimental española siempre han existido ciertos tics. Quizá uno de los más molestos ha sido el pretendido elitismo con el que se ha tratado este arte. En muchas notas de programas de conciertos o lanzamientos de discos, por norma general, se anuncia el nombre del artista participante acompañado de una suerte de currículo que muchas veces tiene más de laboral que artístico: "Se ha formado con tal y cual venerado compositor/improvisador, ha dado conciertos en tal lugar, en tal festival y en tal galería, ha editado en todos estos sellos, ha ganado tantos premios". Esto es, se tiende a hacer una valoración del proyecto artístico tal como valora una empresa al solicitante para un puesto de trabajo en el mercado laboral.

Sin embargo, España también es muy rica en todo lo contrario. En albergar gente que para huir de las horas que dedica al trabajo -un trabajo ajeno al campo artístico, en muchos casos- se dedica a hacer música que ignore esa competitividad del mundo laboral. Una música para quedarse a gusto.

For Noise's Sake [fNs de ahora en adelante] es un sello discográfico nacido en 2007 y con base en Madrid. El sello es obra de RN Juristo, un músico extremadamente prolífico de la escena ruidista de Madrid. Además de editar CDR y casetes de grupos tanto nacionales como internacionales, también se encarga de distribuir en España referencias de otros sellos pequeños extranjeros, así como de organizar conciertos, de nuevo, tanto para grupos españoles como de fuera.

El nacimiento de fNs propició un lugar común para un gran número de personas que se dedicaba a las músicas raras desde un punto de partida completamente amateur. Una especie de foro improvisado donde un gran número de no-músicos han sido capaces de compartir la música (o no-música) hecha en sus horas libres. Se trata de una música que se encuentra lejos de cualquier pretensión intelectual y económica. Música intrascendente para poder respirar. En palabras de Juristo, refiriéndose a la razón de ser de su banda pier: "El motor o la motivación para hacer esa música supongo que es el día a día, el trabajo, Madrid… no sé, todo lo que oprime de alguna manera y de lo que quieres escaparte. pier es como una válvula de escape, nos libera".

Prácticamente ninguno de los integrantes de las bandas del sello se dedica a la música profesionalmente, ni a nada remotamente relacionado. Es fácil encontrar a un integrante de alguno de los grupos del sello trabajando en un bufete de abogados, en una gestoría, en una clínica, en un colegio, en tiendas o estudiando en alguna facultad de economía, matemáticas, sociología, psicología o ingeniería. Esto supone una gran diferencia respecto a ese otro sector experimental formado en conservatorio o escuelas similares, o junto a los "grandes nombres" de la música experimental, para quienes, en muchos casos, la música supone la principal ocupación, tanto temporal como económica.

Esta falta de formación (y de tiempo), por un lado, y la falta de presión que supone esta desprofesionalización del arte dejan su huella en la música editada por fNs, tanto en los procesos de composición como de grabación. Como en tantos estilos pertenecientes a las últimas tendencias musicales, la música parte de una improvisación libre entre los músicos participantes. Evidentemente muy pocas normas ortodoxas pueden ser respetadas cuando los conocimientos técnicos son, en muchos casos, muy escasos o directamente nulos. Sin embargo, estas improvisaciones suelen sentar las bases de lo que en un hipotético futuro llegan a ser canciones. Esto acerca mucha de la producción de fNs a escenas como la no wave neoyorquina de los DNA o Mars (o las ideas de David Fair, en su inolvidable manual "Cómo tocar la Guitarra"), sobre todo en los casos en que los protagonistas son grupos, en los que por norma general se tiene una estética y una manera de entender la música más cercana al pop, al punk o al jazz que a las vanguardias o la improvisación libre propiamente dicha (véanse bandas como Au, The Murders in the Rue Morgue, Chien!, Telephones Rouges o los propios pier). Cuando en vez de un grupo se trata de un proyecto en solitario (por ejemplo, shalocins), las improvisaciones suelen quedar como sesiones, que estilísticamente sí que se aproximan a lo que tradicionalmente ha venido aportando la improvisación libre.

En cuanto a los procesos de grabación se refiere, el término más recurrente con diferencia en las grabaciones del sello es el *lo-fi*, la grabación a baja fidelidad. Sin embargo, no hay ninguna pretensión teórica detrás de este hecho. Simplemente reproduce la precariedad y la espontaneidad con la que estos artistas se acercan a la música. La herramienta más utilizada son las grabadoras de voz. El hecho de que muchos artistas de fNs generen su música con instrumentos analógicos y la relativa calidad, simplicidad y precio económico de esas grabadoras explican esta realidad. El ordenador o las grabaciones multipistas quedan relegados a un plano secundario. Muy pocas grabaciones de fNS tienen una posproducción reseñable, aunque podemos señalar algunas excepciones donde la grabación en directo y la posterior manipulación de estas grabaciones están equiponderadas en importancia para el resultado final, como por ejemplo *Este Hastío* de Les Yeux Sans Visage.

Estas grabaciones salen editadas en ediciones muy limitadas de entre 20 y 50 copias en la mayoría de los casos y en formato de CDR, aunque últimamente, coincidiendo con las continuas ediciones de trabajos de shalocins, el formato de casete ha ido ganando importancia. Los precios oscilan entre los 3¤ y los 5¤ y se distribuyen casi exclusivamente por internet y correo.

Aunque anteriormente se ha comentado muy por encima, es una característica muy común e importante la predisposición al uso de instrumentos analógicos. En una escena experimental donde los grandes protagonistas están siendo los ordenadores, el uso de guitarras, bajos, baterías y voces parece chocar bastante, y puede verse aquí un interesante cisma entre unas músicas y otras. En fNs se presta mucha atención a la música en directo, no sólo como ha quedado reflejado en las grabaciones sino también a los propios conciertos en sí. El concepto de concierto, dentro del círculo del sello, está concebido desde una postura cercana nuevamente al punk. Se buscan salas de pequeño tamaño y de escenarios bajos. Las distancias entre músicos y espectadores son mínimas, aunque, eso sí, los grupos están lo suficientemente amplificados como para que el espectador poco pueda influir en la continuidad de un concierto. Frente a un estatismo preponderante en los directos de las nuevas músicas, el músico de fNS, por lo general, ve justificados sus sonidos con la manera de interpretarlos. Allí donde un "laptopista" sube un volumen con el ratón de su teclado, un músico del sello producirá un sonido elevado consecuente con la intensidad con la que ha tocado el instrumento… algo que, aunque parezca mentira, ha dejado de ser tan obvio.

La mayor parte de los conciertos que han dado las bandas pertenecientes al sello ha sido ejerciendo como teloneros de grupos extranjeros. La razón principal que hay detrás de este hecho es que difícilmente se pueden cubrir los gastos que supone montar un concierto de estas características, dado el escaso éxito entre el público local. RN Juristo recuerda la actitud del público cuando su banda, pier, teloneó a bandas como Silver Apples o Blood Red Shoes, de destacable éxito comercial: "No encajábamos en ningún sitio, en los conciertos que dábamos abriendo para otros grupos

éramos demasiado marcianos y raros […]. Los silencios [por parte del público] en nuestros conciertos eran habituales". Ni el público de la música experimental más ortodoxa (si es que un engendro así puede darse) ni el público del mundo del rock pretendidamente más abierto han terminado de simpatizar con las propuestas de fNS. Cuando Au telonearon a Sonic Youth en abril de 2010, estos son algunos de los comentarios que podían leerse en las redes sociales musicales: "Que alguien demande a AU por vender ruido como música", "AU = Mierda", "Con Au me he sentido timado y con una vergüenza ajena difícil de superar".

Sin embargo, RN Juristo recuerda con cierto cariño algunos de los conciertos que ha organizado, como la visita del dúo australiano xNoBBQx, "éramos 10 personas de público, pero disfruté como un enano", y se le puede agradecer que se hayan podido ver por Madrid bandas como Sightings, The Hospitals, The Skaters, Axolotl, Magik Markers o To Live and Shave in L.A. A escala de festival, quizá lo más interesante que se organizó fue el No Es Fest, celebrado en 2010, en el que un gran número de bandas del sello tocaron durante todo un día, y que fue acompañado de un recopilatorio homónimo que resumía la realidad nacional del sello. Fue un evento muy enriquecedor para las bandas asistentes, ya que funcionó como foro en el que los músicos de fNS se nutrieron de las ideas de los demás, y en algunos casos sirvió para estrechar lazos, como la conexión Madrid (base de fNS) y Barcelona (desde donde operaban de manera más aislada The Murders in the Rue Morgue y Les Yeux Sans Visage). Es más, fNS ha tenido un papel maternal, en el sentido de que ha dado a luz numerosos proyectos colaborativos que han surgido entre miembros de bandas del sello que se han conocido tras operar bajo el mismo techo. Son así destacables, por ejemplo, la unión de Au y pier (Aupier) o Chien! y O. Barras (Sagrados Corazones).

En cualquier caso, a día de hoy, aunque la continuidad del sello sea indiscutible, ya que al fin y al cabo su mantenimiento no supone incurrir en demasiadas pérdidas, es cierto que su actividad ha mermado. Apenas se organizan nuevos conciertos. RN Juristo, sobre las razones de este descenso, apunta: "hay pocos sitios donde tocar el tipo de música que abriga fNs, porque tocar en salas es caro, porque viene poca gente a verlos y se pierde dinero, porque es mucho curro y poco gratificante por lo general...", y en cuanto a los últimos lanzamientos, si miramos al apartado nacional, nos encontramos ante un catálogo algo endogámico: España sufre de una falta de verdadera juventud. Las nuevas generaciones de músicos pecan quizá de recurrir a lenguajes estéticos demasiado formales y optan por una rebeldía que no es tal, y que padece una alta contaminación de un capitalismo vacuo (modas, éxitos de usar y tirar, poses exageradas…) en las que prima el conformismo.

Como contramedida, una de las últimas referencias de fNs ha sido *Madrid es Ruido*, un recopilatorio en el que han participado hasta un total de treinta artistas, y que supone un gran grito de guerra frente a este contexto. RN Juristo lo define así: "30 no-artistas, anti-grupos, pro-amateurs, y personajes anónimos de diferente calaña, con base en Madrid, agrupados en esta cinta atronadora e irritante […]. Este es el ruido de Madrid ahora".

No hay nada perdido, por tanto, para este sello que edita a un gran colectivo de no-artistas, que se ha visto obligado a moverse en el mismo contexto de aquellos que han querido hacer del arte un mercado, una profesión, una reconversión de artista a artesano que nos lleva de nuevo a una anquilosada Edad Media. El amateurismo como forma de independencia a esta realidad es lo que ha aunado RN Juristo en este sello, que ha permitido a todos los que han participado en él disfrutar de una libertad de expresión que, en opinión de un servidor, ha estado vetada desde el elitismo y la pedantería de la que se ha disfrazado el arte.

Marshall
Marshall

Comedy Apories
MIGUEL PRADO
http://www.taumaturgia.com/miguelprado/

CDR (100 copias)

Heresy Records
http://www.heresyrecords.com/

Febrero 2011
por GegenSichKollectiv
http://www.tumblr.com/tagged/gegensichkollektiv

Comedy Apories es un disco del músico gallego Miguel Prado, sacado en su propio sello discográfico Heresy Records. Este CDR no ofrece más que 37 minutos de silencio cortado por la misma risa enlatada tan genérica que tantas veces hemos escuchado en esas comedias soporosas y tan poco graciosas. Aunque este disco fue concebido como una composición, a mí me parece una vuelta de tuerca a la improvisación reduccionista: aquí no te encuentras con sonidos abstractos de gran calidad sino con la miseria de tu vida. La improvisación empieza cuando el oyente le da al play: después de un largo silencio, te sacude una risa sintética, la misma que podría venir de tu TV invadiendo tu esfera privada, pero esta vez no hay nada más que tu existencia, tu espeluznante desolación y asquerosa sensación de un sinsentido que no llegas a comprender. *Comedy Apories* te fuerza a preguntarte por qué estos pequeños y estúpidos sonidos tienen un efecto tan grande en ti, al mismo tiempo que te dificulta la posibilidad de juzgarlos estéticamente.

Los silencios no forman parte de la construcción formal sino como momentos de reflexión para el oyente, que cada vez más se convierte en el centro de atención de un público tan vulgar como nosotros mismos. El sentimiento que te produce este disco no es uno que te haga abrazarlo, sino uno que te distancia constantemente de ti mismo, como si fuese una versión brutal del *verfremdungseffekt* brechtiano: no sólo te hace consciente de tu pasiva actitud como oyente, sino que también te conviertes en el chiste de esta sociedad sin capacidad alguna para cambiarla. Alienación pura haciéndote consciente de la falta de ideales sociales que existe hoy en día. Después de escuchar este disco, uno llora por una verdadera forma de colectividad que vaya más allá de la "consumición" y producción de sonidos abstractos. *Comedy Apories* renuncia a las teorías importadas de la filosofía y de las ciencias sociales, al mismo tiempo que de los géneros específicos musicales. Al darte lo peor de lo peor y al hacerte sentir lo peor de lo peor, este disco se ríe constantemente de tus ansias de pertenencia, y hace plantearte de raíz para qué sirve este tipo de música, más allá de saciar ciertos gustos estéticos que nos hacen sentir un poco más vanguardistas. Hablando en plata, este disco te ayuda a darte cuenta, una vez más, que tan sólo eres un objeto para el mercado. Aquí no hay catarsis para escaparse. Estamos prisioneros entre risas:
ja,,,

Le Goût de Néant
CRAIG HILTON – TOMAS PHILLIPS
http://www.myspace.com/chilt
http://www.incursion.org/phillips/

CD (500 copias)

Absinth Records
http://www.absinthrecords.com/

2011
por Chema Chacón
http://www.universosparalelos.org/oromolido/

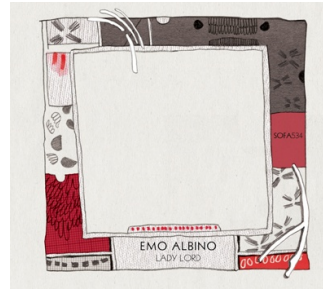
Craig Hilton toca desde 2008 el guzheng, un instrumento tradicional de origen chino que se puntea con los dedos. También este músico de Nueva York utiliza en este CD el laptop, al igual que su compañero Tomas Phillips, quienes, en buena parte, han visto sus creaciones y numerosas colaboraciones musicales por separado en sellos discográficos y con artistas europeos; de entre los labels citemos a Trente Oiseaux, ATAK, Silente Minimal, AFE, Non Visual Objetcs, Aural Terrains, o la editora de este trabajo Absinth, en Berlín; de entre los músicos destaquemos, entre otros, a Steve Beresford, Wyrm, Yannick Frank, Maurizio Bianchi o Francisco López a pesar de que nuestros jóvenes protagonistas norteamericanos vivan, actualmente, en Carolina del Norte.
Aquí, el guzheng -es similar a la cítara y puede tener, en los modelos más comunes, 21 cuerdas de metal encapsuladas en nylon- está procesado y con técnicas extendidas.
La primera de las piezas, *Sans Mouvement I*, se trata de una improvisación grabada solo con sonido *ambient*, con mucha riqueza de matices envolventes desarrollados con la creación de diferentes *drones* y el empleo de e-bows y arco de violín sobre las cuerdas del guzheng. Esta pieza de diez minutos sirve de comodín para reinventarse, con los tres cortes siguientes, *Le Goût de Néant* - (El Gusto de la Nada), un título que hace referencia al poema de Charles Baudelaire, recogido en *Las Flores del Mal*, la obra más conocida del poeta parisino.
Así, la segunda de las piezas, *Sans Mouvement II*, lleva diferentes capas que ya desde el primer momento se define con una electrónica de sonidos de carácter efectista, eso sí, discretos. La pieza primera, de guzheng a solo, sigue apareciendo, como en las siguientes, en pasajes como hilo conductor.
La tercera composición, con el título del álbum y una duración de 24 minutos, está desarrollada en diferentes partes donde aparecen desde sonidos de máquinas de juegos recreativos, crujidos, samplers con base de acordes de piano... A pesar de recurrir varias veces a los mismos muestreos es la pieza más experimental, con tonalidades y texturas etéreas.
El guzheng aparecerá en un segundo plano en la última de las composiciones, *Sans Mouvement III*, que aproxima al oyente a sonidos más tenebrosos y macabros, desmarcándose del resto de las piezas y dando, quizás, ese semblante de soledad y maldición en que se pudo encontrar la vida terrenal del poeta.
En este su primer resultado conjunto, la música de Craig Hilton y Tomas Phillips recorre parámetros de composición e improvisación con las propiedades inherentes tanto de la instrumentación acústica como digital. Una obra de contenido experimental realizada con gran sensibilidad y gusto por parte de los músicos. Igualmente, destacaremos la presentación del CD, en carpeta abierta de 18 x 18 cms y edición limitada a 500 ejemplares numerados, con un trabajo artístico en la portada del también músico Michael Renkel.

Lady Lord
EMO ALBINO
http://www.ingarzach.com/
http://www.ivargrydeland.com/

CD

SOFA
http://www.sofamusic.no/

2011
por M. A. Tolosa
http://www.con-v.org/



Emo Albino es el proyecto de dos viejos amigos que se conocen muy bien; Ingar Zach (percusiones) e Ivar Grydeland (guitarras) llevan años colaborando en diversos ámbitos de la música improvisada. Actualmente no sólo proyectan ideas musicales a dúo como Emo Albino sino que también comparten posiciones sonoras en el trío Huntsville (junto a Tonny Kluften al bajo eléctrico) y en cuarteto con Dans Les Arbres (editados estos en CD por ECM, junto a Xavier Charles -clarinete, harmonica- y Christian Wallumrød - piano preparado, harmonium). *Lady Lord* es el segundo episodio fijado en soporte digital por este dúo noruego, segundo trabajo también editado en Oslo por Sofa Music, absoluta referencia en músicas improvisadas del norte de Europa.
Compuesto de una sola pieza que ronda la media hora, *Lady Lord* es un trabajo de colisión, de roce y fricción, maquinaria pesada a veces, en permanente re-elaboración del discurso sonoro. Discurso cercano a voces en blanco y negro, a un momento deliverado bajo esos cauces subterráneos que no aparecen en los mapas urbanos. Dos hilos de corriente, de flujo que se van retroalimentando para forma un organismo vivo. Múltiples direcciones derivando en una sóla, y ésta, derivando en múltiples direcciones. La capacidad de imnovación que estamos descubriendo en los ultimos años en la escena noruega parece no tener límites. Un nuevo posicionamiento ante el hecho sonoro inducido surgida de experiencias comunes, campos abonados en sueños que reflejan una realidad aún llena de tonalidades grises. Como un avance premonitorio.
Nuevo gran trabajo de dos artistas ya casi clásicos en la escena sonora noruega contemporánea.

Eetz
NOISH
http://noconventions.mobi/noish

Libre descarga (MP3 y WAV)
Fibrr Records
http://www.apo33.org/records/doku.php?id=virtual_records

Febrero 2011
por Miquel Parera
http://computer-music-neix.wikidot.com/start

Suele considerarse como uno de los criterios que definen una obra de arte la profundidad de su interpretación. Así, cuantos más niveles sea capaz de abarcar, más completa y bien recibida será. En general, este concepto se diluye en el público, puesto que las diferencias de personalidad, y sobre todo de conocimiento sobre arte y sobre el medio concreto, hacen que no sea posible un acuerdo sobre el número de capas de interpretación que contiene. Una forma de solucionar esto es fijarse en el material y su distribución y definir los niveles a partir de ahí. De esta forma, es la accesibilidad a la obra y a sus materiales lo que nos proporciona la información sobre su profundidad. Cuando un oyente quiere pasar de un nivel a otro, ¿es accesible? Ahí es donde entra la obra de noish~, pues tiene diversos puntos fuertes en este sentido.
u8232 En primer lugar, su descarga es libre y su licencia abierta, así que no implica restricciones monetarias (obviando el uso de internet) ni de tiempo (ir a las tiendas a comprar es/era todo un trabajo). La licencia permite redistribución y modificaciones; obviamente, las modificaciones ya son de por sí un factor que multiplica por mil las posibles interpretaciones.

Pero, lo más importante, es la publicación del código. El código, que además es para un lenguaje de programación libre (Pure Data), nos da la puerta de entrada al entramado compositivo de noish~. Podemos descargarnos el lenguaje, instalarlo en nuestro ordenador, abrir el código y toquetearlo, modificarlo, forzarlo, lo que queramos. Así, tenemos el instrumento y la partitura, podemos acercarnos al acto de creación desde el punto de vista del autor, un concepto que aún queda muy lejos en otro tipo de manifestaciones artísticas.
u8232 Desde el punto de vista sonoro me gustaría destacar que, dentro de su extensión (25'27"), la narración es rica y dinámica. Sus comienzos son clásicos desde el punto de vista de la electroacústica, pues suponen un juego entre la pulsación y el desarrollo lento de los sonidos controlados por la aleatoriedad. Este juego se va diluyendo poco a poco en la abstracción, hasta que, más o menos en el minuto quince, tenemos un ruido complejo pero a la vez delimitado en el tono, realmente interesante, y que va muriendo hasta desaparecer a los 18 minutos (permítanme anotar que esta es una de mis partes predilectas). A partir de ahí, el "renacer" sonoro discurre por caminos en los que las dinámicas de tono y altura van creciendo junto con el uso de reverberaciones. Esto nos da la impresión de que el mundo está "creciendo", volviéndose más ruidista, que quiere llamarnos, decirnos: "hola, soy yo, tu oído, escucha".

i.r.real_._uno / i.r.real_._dos
JAVIER PIÑANGO
http://www.experimentaclub.com/blog/?tag=javier-pinango

Libre descarga (MP3)
exp_net http://www.experimentaclub.com/exp_net/index.htm

Octubre 2010
por Miquel Parera
http://computer-music-neix.wikidot.com/start

Desde los inicios de la música electrónica, los compositores han intentado desligar esta de las formas compositivas clásicas. Las motivaciones han sido varias (artísticas, filosóficas...), pero creo que la principal diferencia es sobre todo técnica. En los primeros tiempos el compositor electrónico se veía abocado a cortar y pegar cintas, modificar la velocidad con potenciómetros, subir y bajar interruptores... La tecnología ha creado las formas. Así, por ejemplo, con la aparición de los primeros secuenciadores, el *pattern* pasó a ser un estilo compositivo. Este nuevo mundo y estas nuevas formas fueron muy sugerentes para muchos, hasta que Bob Moog le puso un teclado al sintetizador: la expresividad de los controladores y su semejanza con los instrumentos tradicionales acercó la electrónica a las estructuras tradicionales, sobre todo a las de la música pop. Pero aún son muchos los que siguen la tradición de los primeros tiempos (es el caso de Piñango), incluso hay algunos que siguen explorando nuevas formas proporcionadas, por ejemplo por el avance de la computación en tiempo real.
Podemos, pues, aún a riesgo de resultar reduccionistas, extraer las técnicas electroacústicas que modelan *i.r.real* y que, filtradas por la expresividad de su autor, componen el "bodegón electrónico" que es el trabajo de Piñango:

"i.r.real #01".	Modificación de *samples*.
	Sonidos agudos que marcan un tempo.
"i.r.real #02".	Esqueleto rítmico y tonal sostenido por dos notas repetidas.
"i.r.real #03".	*Patterns*.
"i.r.real #04".	*Noise*.
	Ritmo repetitivo hipnótico in crescendo.
	Narración cinemática a partir de la manipulación de *samples*.
"i.r.real_dos #01".	Notas largas con clímax en los tonos medios.
	Sonidos agudos como paisaje.
"i.r.real_dos #02".	Sonidos percusivos totalmente electrónicos con *reverb*.
	Samples reconocibles.
	Patterns.
	Noise.
	Layers de desarrollo.
"i.r.real_dos #03".	Salidas y entradas de *samples* con diferentes manipulaciones.
"i.r.real_dos #04".	Composición con material restringido.
"i.r.real_dos #05".	*Patterns*.
	Repetición.
	Repetición no cercana en el tiempo (da la impresión de no ser una repetición).
	Drone.
"i.r.real_dos #06".	Repetición.
	Salidas y entradas de *samples* con diferentes manipulaciones.
	Patterns.
	Samples reconocibles.
	Minimalismo tonal (vía ecualización).
	Noise.

Como se puede observar, mi lectura de los dos discos de Piñango es como si fueran un excelente catálogo de las técnicas electroacústicas. Aún así, me gustaría destacar algunas cosas que desconozco y que acabarían de redondear este "diccionario electrónico":

- En primer lugar, no sé cuál es el nivel de improvisación de los temas.

- En segundo lugar, no he podido discernir cuánta aleatoriedad contienen.

- En tercer lugar, sería de gran ayuda alguna indicación del material utilizado (sintetizadores, software, etc.).

Por último, y esto dicho sea de paso es una percepción personal, hay una cierta sensación global de ecualización media o de compresión en los medios que no deja "escapar" los graves y los agudos. Esto puede ser una opción que ha tomado el autor a la hora de la composición o en la masterización, o simplemente consecuencia del material. Pero, insisto, al desconocer su origen no puedo juzgarlo. En definitiva, recomiendo este trabajo a cualquiera que quiera adentrarse rápidamente en las técnicas experimentales electrónicas antes de pasar por las miles de horas de Schaeffer, Stockhausen, Xenakis, etc.

Object of Thought
MATTIN
http://www.mattin.org/

Vinilo (300 copias)

Presto Records
http://www.prestorecords.com/

Diciembre 2010
por GegenSichKollectiv
http://www.tumblr.com/tagged/gegensichkollektiv

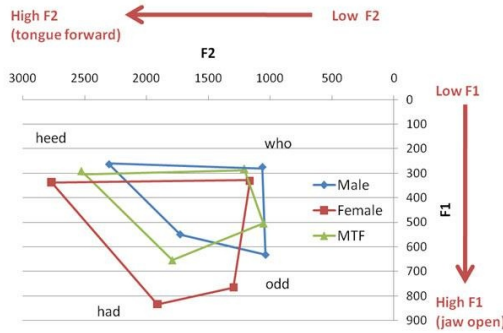
Object of Thought funciona como una radiografía del flujo del pensamiento. Es la conquista de una perspectiva objetiva sobre lo enfermizo del pensamiento interno, ese pensamiento personalizador y subjetivante.

Lo que escuchamos en la grabación es la voz de Mattin, objetivando sus pensamientos en el vinilo. Esos pensamientos que, como se señala en las notas de la portada, son el material de la propia improvisación. Con las primeras escuchas que le dediqué al disco no recibí el shock que esperaba. Casi en su totalidad las intervenciones y *performances* de Mattin, en la actualidad, prescinden de cualquier consideración estética en la producción de sonidos, alimentando las situaciones de decisiones conceptuales y de las condiciones mismas de esos eventos. Teniendo esto en mente, me sorprendió la atención prestada a la edición del audio, el "gusto" a la hora de escoger los sonidos y su disposición en el tiempo, casi lo entendía como una incoherencia con respecto a su posición ante estas cuestiones. Estaba escuchando una pieza que juega con la electroacústica, la música y poesía concretas, y que tiene una construcción formalmente compleja y con una gran riqueza en su elaboración. El sonido que sale del vinilo es un sonido de "calidad" y era algo que no acababa de encajar con mis expectativas sobre el disco. Todo este contenido estético, junto con la fragmentación y superposición de voces en un idioma que no es el mío propio, me dificultaba profundizar en las cuestiones que el disco pone de manifiesto. En *Attention*, las cuestiones se activan de manera inmediata, es explícito y crudo con sus intenciones, pero *Object of Thought* necesita una implicación diferente en la escucha para tomar conciencia del desafío. Desmantelar el embozo estético requiere el tiempo que es preciso para concebir este proceso como expresión del intento de "evacuación" de la voz.

En la introducción editorial del libro *Fanged Noumena: Collected Writings 1987-2007* de Nick Land se analizan ciertos aspectos del texto de Land "KatasoniX". Lo encuentro de ayuda para el análisis de *OOT*, y en concreto este intento de "evacuación", recurrir a lo escrito en este ensayo sobre la "evacuación performativa" de la voz:

> " […] Uno no puede desmantelar la cara (la representación material capitalista de la subjetividad) sin evacuar también la voz […]. "KatasoniX" [del mismo modo que *OOT*], en consecuencia, intenta una evacuación performativa de la voz, la desintegración semántica en una secuencia [...]. Una de las tareas del esquizoanálisis se ha convertido en tratar de descifrar la catástrofe geotraumática y "KatasoniX" trata el vestigial contenido semántico como un mero vehículo para el cifrado de lo "desde afuera": el "tic" sintomático del geotraumatismo[1] manifestado en la forma sub-lingüística de chasquidos y silbidos [que podemos escuchar en la voz de Mattin a lo largo de todo el disco] […]."

Recorrer las deformaciones de la voz, cómo éstas se camuflan con el ruido como roces entre el disco y la aguja, las alteraciones en su altura, se trata también de percibir cómo el género es destruido por dilatación del tono. El rango vocal es la medida de amplitud de los campos que la voz humana puede llevar a cabo en el proceso de fonación. La alteración de la altura y el tono de Mattin en su voz es



un juego transgenérico que no debe ser pasado por alto. Esta edición digital de la voz es similar a la cirugía que ciertos transexuales consideran realizar en sus cuerdas vocales para cambiar su tono. Las mujeres transexuales que llegan a la pubertad como hombres, usualmente se desarrollan entre los registros de voz característicos de los hombres. La terapia hormonal no altera la voz de una mujer transexual una vez que se ha masculinizado, por lo tanto, las mujeres trans que tienen la intención de hacerse pasar por mujeres necesitan tener ayuda con el entrenamiento vocal o bien optar por la cirugía para feminizar su voz. Mattin juega, por tanto, en todos los registros vocales del transgénero.

En una entrevista para la revista *The Wire*, el músico de dubstep Burial dijo sobre su tema "Archangel":

> "Me gusta bajar el tono de las voces femeninas para que el sonido sea masculino, y "pitcheo" hasta voces masculinas para que suenen como el canto de una joven."
> "The Wire: Eso funciona. Cuando escucho el disco, no puedo averiguar si las voces pertenecen a hombres o mujeres. Y los ángeles no se supone que tengan género."[2]

En *OOT* no cantan ángeles, la voz proviene de *genderqueers*.

Formant frequencies for male, female, and male-to-female transgender speakers.

Durante las escuchas del disco también me vinieron a la cabeza, continuamente, las ideas del filósofo de la mente Thomas Metzinger. En su libro *Being No One. The Self-Model Theory of Subjectivity* debate en torno al llamado problema de la "experiencia consciente". Se analizan reportes en primera persona de una (sub)clase de fenómenos de base neurológica que advienen espontáneamente o en circunstancias extremas a ciertos sujetos (en principio, a cualquier ser humano), y que se ha dado en conocer actualmente como Experiencias-Fuera-del-Cuerpo (OBEs, por sus siglas en inglés). Encuentro varios puntos en común en el proceso de Mattin en *OOT* (de materialización de sus pensamientos y subjetividad en el vinilo) y los análisis de Metzinger sobre el primer (sub)modelo de las OBEs. Según Metzinger, este constituye el componente-objeto (aquí es donde veo el vínculo con el objeto material de *OOT*). Es una representación más o menos verídica del propio ser corporal desde una perspectiva visual externa, que no funciona como el centro del modelo global de realidad. Es percibido fenomenológicamente como el propio cuerpo tendido en una cama, camino o superficie, sin mayor distorsión.

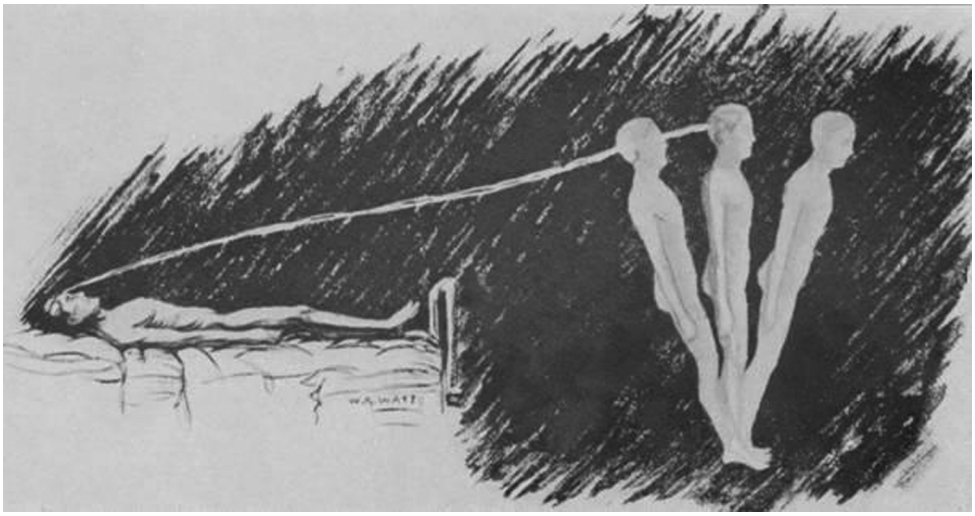
Por lo tanto, el trabajo de Mattin no se trata ya sólo de la autorrepresentación espacial y la autorreferencia cognitiva plasmada materialmente sobre el vinilo, sino de un intento de despersonalización subjetiva.

Kinematics of the phenomenal body image during OBE onset

La escucha de *OOT* se trata de un ejercicio de decapamiento de la obra, de disección de la subjetividad; nuestro juego es el mismo hecho por Mattin al objetivar sus pensamientos. No se trata de percibir la construcción del objeto a través de un manierismo enfermizo, sino de desmantelarlo a través de ese proceso de objetivación del desmantelamiento de la subjetividad evacuada a través de la voz. Con el tiempo, encontré que ya no era preciso mantener al margen las consideraciones formales de la grabación para prestar atención a su contenido. Su contenido es el vínculo entre el ruido -como caos e ininteligibilidad- y el propio ruido de sus pensamientos objetivados.

La posibilidad de que irrumpa un conjunto de frecuencias dañinas para nuestros oídos sostiene nuestra tensión durante toda la escucha, pero como en sus previos trabajos en solitario, como *Proletarian of Noise* o *Broken Subject*, este es el ruido que se encuentra más allá de la ética del volumen. No encontraremos un pasaje donde se desate un ruido abisal. El juego se trata de mantener la cuerda tensa, lo más tensa posible, de transformar el propio intelecto en mercancía, y a su vez tratar de entender cómo somos objetivados a través del capitalismo. Quizás se trate de un juego esquizoide, con la trampa de no ser capaz de escapar del "adentro", de no poder encontrar la grieta para evacuarnos, pero en cualquier caso, *OOT* nos deja una copia carbón de la subjetividad para el análisis. Un objeto/proceso de despersonalización con huellas de impacto, donde poder buscar una aproximación a su realidad conceptual y epistemológica.

Recapitulando, en mi opinión, se trata de su disco más refinado junto con *Whitenoise* (a dúo con Radu Malfatti), el de mayor intensidad conceptual junto con *Attention* (en colaboración con Taku Unami), y sin duda el más complejo de su discografía hasta la fecha.



*notas
[(1) Me resulta imposible explicar aquí con brevedad y rigor el concepto de Geotrauma, por eso recomiendo el visionado del vídeo: A Brief History of Geotrauma or: The Invention of Negarestani, disponible aquí:
http://youtu.be/19V6wDujWyQ

(2) *The Wire*, #286, diciembre 2007, en "Writing By: Mark Fisher | Featuring: Burial"

Ceniza
REVERSE PRJECTION aka SANTIAGO MERINO
http://www.smerino.com/

Libre descarga (MP3)
Audiotalaia
http://www.audiotalaia.net/

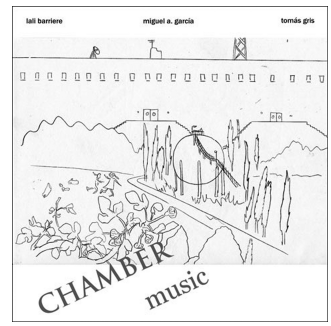
Mayo 2011
por Miquel Parera
http://computer-music-neix.wikidot.com/start

Una de las ventajas de alejarse de la canción y de la remuneración por el disco es no tener que llamar la atención. El discurso musical puede devenir ínfimo o monótono, no importa, porque el oyente que se acerca a lo experimental suele practicar la atención consciente: puede dirigir su atención o mantenerla donde quiera y, lo más importante, suele considerar molesto que otros intenten dominarla.
Siempre me ha gustado el concepto del *ambient* porque es una música que puede pasar desapercibida, puede ser, como diría Satie, un mueble más de la habitación. El problema del *ambient* es que, cuando voluntariamente atendemos a su estructura, no solemos encontrar algo lo suficientemente rico como para mantener la atención.
Este trabajo de Reverse Projection mantiene este difícil equilibrio entre repetición y novedad que nos permite utilizarlo como lienzo de nuestros pensamientos. Podemos ponerlo mientras pintamos o fregamos los platos, y seguir pensando en nuestras cosas, o bien podemos sentarnos a escucharlo, y seguro hallaremos una estructura suficientemente rica para encontrarla interesante.

Chamber Music
LALI BARRIE, MIGUEL ALGEL GARCÍA Y TOMAS GRIS

Libre descarga (MP3 y FLAC)
Pan y Rosas Discos
http://www.panyrosasdiscos.net/

Febrero 2011
por Tom Lafont



Escuchar *Chamber music* ha sido una experiencia, ante todo, extraña, y os cuento por qué. El verano pasado asistí en Berlín a la presentación del trabajo de dos músicos chinos en un espacio gestionado por japoneses (jaleo oriental). Improvisaban con instrumentos fabricados por ellos mismos, me parecieron amasijos de sensores (artefactos, músicos -el cuerpo humano como conglomerado de sensores- y su creativa combinación), y lo hacían visionando al mismo tiempo unas imágenes muy viejas sobre la tortura china. Estas imágenes, y la escena en su conjunto, eran realmente impactantes.

Pues bien, el trabajo de Lali Barrière, Miguel A. García y Tomás Gris me ha recordado al de esta pareja de artistas chinos. No sé por qué, pero esto es lo que me ha sucedido. En todo caso, no tiene nada que ver con la tortura, el martirio o el tormento: escuchar *Chamber music* ha sido grato. La memoria es misteriosa, sorprendente: conecta procesos alejados en el tiempo y el espacio; enlaza sensaciones con orígenes dispares; acopla texturas desemejantes.

La improvisación de estos tres músicos, sobre todo a partir del minuto cuatro, crea una cálida y refinada atmósfera de intimidad, seguramente -aventuro- porque está naciendo una auténtica comunicación entre ellos y el proceso se está dando en el espacio de una pequeña habitación (Arphouse, *chamber*). Hacia el minuto catorce, la pieza, además de conservar aún ese punto de intimidad que comento, gana en intensidad, en emoción, en complejidad. La energía se acumula de una manera palpable, y uno podría incluso arriesgarse a anticipar un final explosivo. Aunque se equivocaría, como sucede con casi todo aquello que se crea a golpe de intuición, sobre la marcha, ajeno a lógicas cartesianas.

Cuando escuchamos a alguien, inconscientemente, ponemos nuestra mente en el mismo lugar que la mente de quien habla. Entonces ambas mentes convergen. Esa es la esencia de la comunicación. Y aquí llegamos a la magia del acto creativo y comunicador: seis mentes concurren gracias a dos procesos improvisatorios no simultáneos, las de los dos artistas chinos, las de Barrière, García y Gris, y la mía. Así es como el ejercicio sonoro de la libertad se funde, en un pispás, la materia en que consiste la propia música: el tiempo. Así es como *Chamber music* nos hace tomar conciencia de nuestra incapacidad para aprehenderlo todo: «Sólo tenemos una parte mínima del código.»

Yo sólo os cuento lo que me ocurrió, por si quisierais probar suerte. Alguien dijo: «El mundo es oscuro», y creo que no se equivocaba...

La Charca

Vídeo: David G Fernández

Audio: Manuel Calurano + grabaciones de Juan Carlos Blancas
http://www.madridsoundscape.org/

por Mikel R. Nieto

7

"La Charca",

mkl: blablabla
dav: ...
manc ...

David, 15 de Julio de 2011:

, Manu estaba realizando sesiones de grabaciones sonoras, en esta zona, para recoger sonidos a lo largo de 1 año completo. . Él conocía bastante bien el lugar y consideramos que era un sitio muy bello, que merecería ser registrado en una pieza sonora y visual de estas características ..Nos pusimos a grabar el vídeo alrededor de Nov-Dic, y acabamos de grabar sobre Febrero-Marzo aproximandamente, , acordamos que primero editaríamos el vídeo y luego pondríamos el sonido.

La secuencia final sufrió varios cambios hasta que configuramos una que nos gustaba a ambos. Posteriormente nos metimos con la edición del sonido,

, Manu le llamaba La Charca a esta zona, p

Es unacharca cerca de un sendero en Rascafría, en la ruta hacia un mirador del que no recuerdo el nombre. nos costó un poco buscar un nombre, referencia a obras como Walden, al final volvimos al principio y le pusimos "La Charca",

David

David, 16 de Julio de 2011:

las grabaciones de Manu no fueron exactamente realizadas en los lugares que vemos en las imágenes, lo hicimos de forma independiente. utilizábamos sonidos que pudiesen encajar bien con la imagen visual, también quisimos jugar un poco con la incertidumbre, , enla parte de la cabaña en el bosque, utilizamos grabaciones de Manu, que había hecho con mic. de contacto en la tierra y en árboles, , la idea era que sonido e imagen se complementaran, . En el proceso de grabación, tuve que aprovechar para grabar en los momentos en los que no había nadie, y poder captar lacotidianidad del lugar tal cual, i Cúal es el sentido? No sé, , buscar buscar la expresión de

imágenes bonitas y ya está, pero no creo que sea el caso del vídeo, los lugares buscar la poesía que hay en ellos.

quizás sea imposible captar la realidad pura, y , cuando grabamos algo, captamos un pequeño frag r lo tanto nos llevamos un trocito de una realidad, e incido contigo en la imposibilidad de captar el estad

david

Manu, 18 de Julio de 2011:

yo me encontré con un vídeo al que poner sonido. el trabajo de campo, en el caso de las grabaciones de sonido, como su escucha tiene más que ver o casan muy bien con la fotografía casi me atrevería a decir que más que con el vídeo. fue david quien creo la base.

David, 19 de Julio de 2011:

video

. He vistola peli que comenta

Mikel de Chris Marker, que se basa en la fotografía, otras cosas

de Peter Hutton, . En el caso de La Charca, esta era mi intención, con

una orientación clara a la contemplación y a plasmar el fluir del tiempo. Otras referencias, también

puede ser el cine de Apichatpong, un chico Gallego Oliver Laxe, etc..

mucho, me gustó mucho un tipo llamado Hollis Frampton, aunque muchas cosas de estas son "silent

movies" y funcionan bien. Más relacionado con el vídeo sonoro, me acuerdo de cosas que me gustaron

como Emily Richardson, que ha hecho colaboraciones con Chris Watson, o Semiconductor que le dan

Manu, 22 de Julio de 2011:

david

pienso que de ninguna forma se puede aprehender la realidad, y por tanto, representarla. como

comenta david, detrás de cada ojo/oreja hay una forma distinta de percibir y de encontrar cada cual sus

referencias a la fuente registrada. en un primer momento, por las decisiones que se toman durante el

trabajo de campo: localización, emplazamiento del micro/cámara, técnica de grabación utilizada,

momento en el que comenzar y finalizar la grabación, etc.. y lo que me parece más

o la escucha de estas grabaciones de forma

deslocalizada me producen un emocion extraña y desconcertante que no estoy seguro de poder explicar

en las grabaciones de ambientes sonoros y

, por los putos aviones, animales domesticos (perros, ganado) y, si nos ponemos

muy puristas, canalizaciones de agua, puentes y mil cosas más.

procuro permanecer en el lugar un tiempo lo más quieto posible para integrarme en el paisaje :-) .

. en otras ocasiones dejo el equipo grabando en un determinado

no todos los entornos naturales requieren del mismo cuidado en este lugar y me alejo del sitio.

en el audio y en el vídeo si existe "presencia humana"

, al menos en la categoría que establece

bernie krause en la que diferencia biofonía, geofonía, y sonidos producidos por humanos...

aquí me gustaría referenciar un trabajo que me moló mucho

a grammar for listening ¿?, de, creo recordar, nosequé fowler

con eric la casa, lee patterson y toshiya tsunoda.

aquí entraríamos en otro tema jodido, la ruptura del medio por el rollo de que éste es el mensaje

(macluhaaaannnn))y que el contenido es una mierdecilla despreciable, etc etc.

David, 27 de Julio de 2011:

bueno, pues el vídeo lo publicamos con licencia creative commons. Lo subimos a vimeo, y este te

licencias de difusión libre. El motivo es que no había ninguna intención de comercializar el trabajo, no

hay ninguna pretensión de este tipo, si no más bien la voluntad de realizar un trabajo que nos divertía y

al mismo tiempo difundirlo libremente a todo aquel que esté interesado en verlo. En mi caso

es la primera cosa de este tipo que hago, y me entusiasmaba más la posibilidad de compartirlo

libremente y que la gente pudiera darnos sus opiniones, que cualquier otra cosa. Luego hicimos un

si el vídeo, la imagén visual es el medio?, no lo sería también el

sonido? es decir, los dos son medios por los que transmitir un mensaje o información, entonces no veo

como se puede romper el medio, si el sonido forma parte del propio medio (¿..?)

Manu, 3 de agosto 2011:

o el sentido que

daba mcluhan al medio como extensi del cuerpo iria mas bien por aqu?tendria mas que ver con esto

que con el video/audio) no me referia exactamente a eso con lo de la ruptura del medio.

a la union de v eo y sonido. me explico, normalmente en la mayor de trabajos audiovisuales que h

podido ver el sonido no tiene apenas presencia, es decir, como que lo que se ve eclipsa a lo que se

escucha. un contraejemplo a esto lo encontramos, p.e., en "a grammar for listening" que comentaba.

SONM:
Fonoteca de arte sonoro y música experimental

http://www.sonm.es/

Murcia

por José Luis Espejo

Desde hace unos pocos años es sencillo escuchar a gente como Andrés Noarve, Rafael Flores o Víctor Nubla hablar sobre las redes de intercambio de casetes, con sus historias míticas de los envoltorios de Masami Akita, el fanzine *Cloruro Sónico*, las transmisiones de Radio Pica y la distribución de las Tascam de cuatro pistas. Aquella época en la que estaba por conformarse la SGAE tal y como la conocemos.

Antes de conocer Soulseek (cambie el programa dependiendo de su edad o preferencias) resultaba de lo más normal la acumulación de fetiches. Los usuarios de una de estas redes (entonces postales), más que discos duros, atestaban cajas y almacenes de álbumes en los que el continente realmente importaba, dando lugar a una serie de archivos personales. Un valioso coleccionismo del sonido y sus fetiches. En ese pulso entre el fetiche y lo digital, quizás el antecedente histórico más famoso en este país es el archivo de José Antonio Sarmiento, que se reflejó de algún modo en la web arte sonoro (http://www.uclm.es/artesonoro/framemenu.html) y que tenía, evidentemente, otras raíces. El caso es que esos archivos, también los de UbuWeb (http://www.ubu.com/), tenían una importante relación con el *mail art*, la poesía visual y el audiovisual, algo que sencillamente permitía exponerlos y archivarlos a la manera tradicional. La reciente exposición de Henri Chopin en la Fundación Serralves es un buen ejemplo de esto, donde las vitrinas se llenan de vinilos parados que conducen, al final del recorrido, a un reproductor de MP3 con los auriculares desvencijados. La circulación más o menos tangencial de algunos de aquellos objetos por la escena artística tradicional les daba un valor dentro de ella, y por tanto pudo parecer que escucharlos era secundario.

Pero ¿cómo hacer con un archivo de sonido que debe ser escuchado, que no puede ser "mostrado" y que además no se ajusta a los valores de mercado del coleccionismo? ¿Cómo debe funcionar un archivo de arte sonoro?

Más o menos esto se le pasa a uno por la cabeza cuando lee que Francisco López ha abierto una Fonoteca de Música Experimental y Arte Sonoro, y que desde el principio no se declara coleccionista, evidenciando de paso que, en el contexto que introducíamos, ser un agente activo implicaba el almacenamiento de material. Evidentemente no todo lo que allí se escucha forma parte de ese momento histórico del Arte Electrodoméstico, pero posiblemente ese modo de estar en la escena haya formado esta manera de archivar-exponer el sonido.

La otra cosa que se le pasa a uno por la cabeza es que, al hablar de un material que debe ser experimentado, las dinámicas de archivo deben ser específicamente pensadas y replanteadas. De entre todas las actividades que se realizan, que pueden consultarse en SONM, resultan especialmente interesantes, para los que no hemos podido pasar por las instalaciones de Murcia, las residencias en las que este archivo busca significarse histórica y artísticamente desde y por medio de la remezcla.

Comenta López que "mi única idea de partida es hacer disponible al público en general toda esa música, tanto en Murcia (físicamente) como en el resto del mundo (a través de internet, lo que todavía está en fase de digitalización y construcción de interface de usuario, pero casi terminado).

Todas las actividades que puedes ver en el website son efectivamente una forma de dinamizar y mantener vivo el archivo. No me interesa simplemente "conservarlo" sino que, desde mi punto de vista, debe ser una fuente de generación de nuevos trabajos, etc."

Los *podcasts* se presentan así como un modo de dinamizar el archivo. Y creo que esta contextualización planteada al principio da una pequeña idea de por qué todo este material se ha pensado como material de creación y no como material histórico. Planteado así, lo que conserva este archivo no son documentos, ni siquiera obras estáticas, sino material sonoro preparado para su remezcla. Es precisamente esto lo que me parece interesante y valorable, porque cualquier archivo puede ser malogrado cuando la información es dispuesta y olvidada. Son estos *podcasts*, entre otras muchas cosas, lo que hacen de este proyecto algo mucho más asequible.

Desarreglos

SON Madrid

http://www.musicadhoy.com/son/

Abril 2011
por Alicia G. Hierro
http://www.aliciahierro.es/

Como punto de partida, hay ocasiones en que a uno no le cabe más opción que rebobinar. Dar la vuelta y echar la vista atrás sería buena estrategia para desanudar uno a uno los elementos que han trazado experiencias que queremos explicarnos y explicar a los demás.
En este número deseo reproducir las impresiones motivadas por una situación espontánea de escucha.

Nos remontamos al viernes 8 de abril del 2011. A las 22:30h de la noche tienen lugar en el Auditorio Nacional de Madrid performances, instalaciones y conciertos en forma de celebración músico-electrónica.
La fiesta se presenta como "la nueva generación de artistas sonoros españoles" dentro del marco del recién inaugurado festival SON. Música dHoy apuesta por asumir riesgos y pone en pié la primera piedra de toque, resonando durante dos días diferentes tipos de propuestas.
Los invitados para el programa de paisajes electrónicos son Rubén García, Pablo Sanz, Xabier Erkizia y Miguel Ángel García. Por riguroso orden de aparición, los músicos sentados en el escenario con sus laptops escudándolos, comienzan uno a uno a emitir sus sintonías. El último turno es para Miguel A. García.

Tras haber escuchado mixes acústicos, grabaciones alteradas, materiales de frecuencias dispares, (elementos con más o menos gradación de referentes que invitan al viaje de inmersión en el sonido), nos detenemos ante una situación de escucha que atisbamos un tanto bizarra.
En una actitud de concentración, seriedad y parsimonia electrónica el artista en su faena de mesa cableada deja escapar las ondas sonoras abriendo cual abanico una sentencia de voz extraña.
na garganta quebrada, rota y fragmentada se cuela con sutilidad en el espacio de la sala, poco a poco e insistiendo con su prolongado humo de ruido. El ambiente se espesa a medida que el fragmento se reanuda.
Ninguna palabra pronunciada, ningún dibujo reconocible como tal en esa evanescencia. Durante los 20 minutos que transcurre la pieza, oímos repetir sin cesar este ciclo, cual gutural tono de ultratumba que nos acompañara por un recorrido auditivo cavernoso, oscuro e ininteligible.
ntretanto sonidos metálicos vientos y silencios se entremezclan cubriendo de intriga este elemento vocálico reiterativo que de nuevo se presenta sin matiz de color, neutro en su devenir ronco, surgiendo en cámara lenta como espectro y desapareciendo por distintos focos de la sala, alternativamente.

Los silencios suspendidos y condensados, como paréntesis de absoluta nada, acentúan interrogantes en nuestra percepción. De repente, un delirante estallido de risa surgido del hombro que comparte conmigo asiento, me golpea de súbito, contagiándome en un *increcendo* aumento de risa.

En lo que queda de audición, el pequeño núcleo de insurrección sufre una especie de lucha de combate a contrarreloj conteniendo cualquier exhalación o gimoteo.

¿Qué ha sucedido?, en los márgenes de la tensión de escucha, algo absurdo sin un por qué aparente me ha obligado como una catapulta a expulsarme sonoramente infringiendo la ley de la sala que

prescribe respeto y silencio. Sin embargo; un desbordamiento.
Estos sones anti-melódicos se han infiltrado en los nervios como un elemento extraño, ajeno e invasivo, y han generado una transformación que contradice racionalmente el teatro de la escucha "pública", incitando a los miembros a cobrar una relajada distensión.
Es una revolución física, una reacción de la escucha, una insurrección auditiva.
¿Nos veremos pues afectados por los sonidos e infectados por su humor?

Recurriendo a un diccionario reciente de música y consultando el movimiento *Divertimento*, podríamos encontrar alguna explicación al respecto, nos dice de este término: "en la fuga, intermedio libre. Obra instrumental para solista o conjunto de cámara. Desde ca. 1750 a 1780 el término se aplicó a la música de entretenimiento o géneros más serios relacionándose con la *Parthie"*.

Entonces se nos presenta el problema de frente, ¿en qué momento una pieza electrónica como la que analizamos, de carácter "serio" y con un *basso ostinato* deriva hacia una situación anárquica de fiesta?. ¿Es que el autor ha hecho "divertir" sin querer al público?.

Los edificios diseñados con un dispositivo socio-musical concreto fueron creados para aportar una forma de experiencia. El Auditorio Nacional de Madrid, que tampoco es ajeno a esta idea, espera alcanzar un nivel de escucha "X".
Esto es, hay una ley no escrita que instiga a que el público, como diría Theodor Adorno, aprenda a desarrollar una audición Experta (con e mayúscula): una gran escucha que responde a una gran música. Lo que el crítico llamaría en su día una escucha estructural, una tipología de percepción que está a la altura del hecho acústico que se muestra.
En estas condiciones arquitectónicas, el cuerpo del espectador se ve sometido a una serie de patrones de conducta invariables, como son la inmovilidad que le asemeja a una estatua clavada en la fila de butacas. La mecánica de la audición sea la sala de cámara o sinfónica es fija; aunque nos sintamos indispuestos, aunque nos duela súbitamente la cabeza, aunque nos entre hipo (y esto es una verdadera problemática) no podemos hacer otra cosa que sufrirlo en mutismo y resignación, tratando de obviar por todos los medios nuestras respuestas fisiológicas. Tenemos que controlarnos, debemos reprimir cualquier gesto no esperado.
Por ende, y esto es lo que no se hace tan consciente, también se ha sometido la audición a un control programado que la hace permanecer en una esclavitud, fuera o dentro del teatro, continua.

Entonces, cuando acudimos a un concierto de música electrónica avanzada, ¿a qué tipo de fiesta-seria nos mentalizamos asistir?.
¿La pieza de Miguel A. García mantiene una línea de autor "standard"?.

El suceso en cuestión, aunque distinto en su planteamiento, llegó en el directo a cubrir de tensión mi cuerpo haciéndolo "repicar", saltando de la butaca y expulsando una gradual son-risa de entre la comisura de los labios.
¿Por qué?, ¿qué elementos se ponen en juego para que esto ocurra?.

Volviendo a retomar la idea Adorniana de ajuste y adaptación a lo que se oye, si recordamos sus palabras "la tipología de las actitudes de escucha descansa en la adecuación o la inadecuación de la escucha con respecto a lo que se escucha", (perdón por el atrevimiento pero me recuerda a "la parte contratante de la primera parte" que nos recitaban los hermanos Marx),

¿entonces nos preguntamos, ¿romperíamos la regla si realmente estallara en carcajadas todo el patio de butacas?. ¿Y si lo que escuchamos es algo que nos incita a actuar en contra de lo establecido, provocando hilaridad?

La propuesta de Miguel A. García, articulada desde una actitud de *re-collage* un *reenactment* sonoro trabajado a partir del fragmento que el artista de improvisación Seijiro Murayama le regala, nos

presenta una garganta en progresión discontinua, una relajación humana profunda que consiste en el acto concentrado de exhalar.

Siguiendo premisas adornianas, si lo que puedo hacer es adecuarme (o no) a lo que oigo, si escucho una liberación del aire por parte de un señor que hace ejercicios con su cuerpo, (la pieza nos muestra literalmente esta acción del propio Murayama), es lícito, perfectamente coherente, que la respuesta sea exhalar a modo de "humor sonoro" también mi voz, en forma de son-risa.
¿Quién se burla de quién?, ¿dónde está la ironía?

Quizás el espacio social y arquitectónico esté tan condensado por las reglas y las restricciones que no nos permita tanto como deseáramos ejercer la libre reacción física y psicológica de escucha que necesitamos. Somos seres sujetos/atados a unas normas, a unos límites de acción pero…¿hasta dónde?

La imposición de la escucha puede encontrar en John Cage un contrapunto al dotar a la audiencia de un rango de actividad autónomo. Por eso nos preguntamos también con él; ¿cuando escucho música qué es lo que hago?.
El arte fue concebido por Cage como un modo de cambiar el espíritu, una alteración de la capacidad perceptiva que afectaba a toda la relación con lo real, el arte tendría que pasar de ser auto-expresión, a ser auto-alteración. Esta alteración se operaría tanto en el oyente como en el espectador.
El arte como factor sorpresa que nos desbloquea o nos redirecciona de ancladas referencias muta nuestra percepción por tanto, hacia un campo más amplio complejo o intransitado.
Pero no solo es el arte el que operaría esta transformación, el público debería hacer y contribuir con su voluntad y con su abertura a esta escucha.

Por otro lado, ¿hasta qué punto se pueden preveer los efectos de una primera audición, (cuya contingencia depende del lugar/momento), sobre el estado del cuerpo, ejerzamos una escucha estructural, distraída, dispersa o ensimismada?.

Tender intuitivamente hacia esta autotransformación en los procesos en tiempo real que ocurren con la escucha musical, sería una dirección que asumiría riesgos pero nos permitiría experimentar. Los procesos de recepción abarcan siempre la improvisación de la reacción en el cuerpo del oyente (artista/espectador). Buscar esta experiencia en tiempo real sería la vía de atención deseada para lograr una pizca de creatividad también en nuestras respuestas, no imitadas sino producidas.

Quizás el observar la música como una "arquitectura móvil" que se adaptaría a diferentes espacios de pensamiento, nos podría ayudar a situar nuestros feedbacks en un espacio también fluido.
Asimilando quizás que esos ensamblajes tanto musicales como mentales que tienen que ver con la memoria, la apreciación subjetiva, los a prioris que a todos nos determinan confabulan una niebla desde donde se filtra lo que nos llega por los sentidos. Reflexionar sobre si la madeja debería poseer una u otra capacidad "adaptada" a su referencia ¿tendría sentido?.
La neblina de sonido finalmente se condensa en nuestra cabeza y es en ella donde comienza a efectuar sus insospechadas reacciones en cadena, salpicando de sensaciones y encharcando con lágrimas de pena o risa nuestros rostros, nuestras facciones. A veces la frescura de esta respuesta se pierde, debido a prohibiciones insertas a lo largo de los años en nuestros cuerpos. El resultado es patético: la anulación de un descubrimiento, sea cual sea, más o menos acertado, fruto de una libertad individual.
El *phatos*, lo trágico de esta situación es que adolemos una escucha sobreprotegida que no nos permite comportarnos imaginando esas "otras" acciones, nuevas formas de comportamiento surgidas de una autonomía y consciencia de pensamiento. La obra de arte también precisa del esfuerzo en una escucha imaginativa, evolutiva.

Los sonidos y la audición pareciera que ejerciesen una provocación mutua, se desafían, ironizan el

uno con el otro.
Incorporar una dialéctica con las obras sonoras de manera espontánea y emancipada, casi distraída, quizás nos ayudaría a degustarlas de modo distinto, disfrutando de la ignorancia e incluso de la inocencia que ello conlleva.

Porque de lo que se trata, al fin y al cabo, es de "divertirse" activamente acompañados por un elemento poético cargado de posibilidades. Como el mismo artista explicaría con suma claridad en el catálogo del concierto:

"Y es que, si digo la verdad, utilizo el sonido solo por afinidad, por cariño, por gusto. Pero creo que es lo menos importante de mi trabajo, y, como tal, es a lo que casi todos darán más importancia, pero después de estas palabras".

Ruido y Capitalismo
Mattin y Anthony Iles Ed.
Ed. Gipuzkoako Foru Aldundia - Diputación Foral de Gipuzkoa – Arteleku 2011
ISBN 978-84-7907-652-8

La distribución de este libro se realiza mediante trueque o mediante descarga en
http://www.arteleku.net/audiolab/ruido_capitalismo.pdf

por José Luis Espejo

La introducción de Anthony Iles no puede dar cuenta (como tampoco podrá esta reseña) de lo contenido y pensado en *Ruido y Capitalismo*. Pero sí lo hace de una anécdota decisiva para entender el ruido más allá de las fronteras artísticas y en este caso de la improvisación libre. Cuenta, en pocas palabras, el proceso de gentrificación del East End de Londres, de cómo este barrio, con la ayuda de los artistas, pasó de ser una zona industrial a una zona de moda con altísimos precios. Sobre la puerta de The Foundry, local del barrio en el que entre otras cosas se realizaban conciertos de *noise*, se colocó el cartel *"Decibels Now"* ("Decibelios de media"), que AEG usó como publicidad viral aprovechando el tirón internacional del Día Mundial contra el Ruido. El anuncio pretende vender electrodomésticos silenciosos, o lo que es lo mismo: confort. Hay siempre una relación inseparable entre el ruido y el capital, y en este caso se refiere al valor que mide el suelo y el espacio acústico de un barrio enriquecido. Pero esta mercantilización del sonido alcanza límites ridículos.

Ruido y Capitalismo comienza exponiendo esta importante característica del ruido. Pero no es, evidentemente, un libro sobre la cultura del sonido ni sobre el arte sonoro, en esa definición difusa e incómoda para tantos. Sus argumentos pronto se cierran sobre la música libre, analizando distintos aspectos de la misma desde planteamientos teóricos y metodologías muy específicas. Quizás por esa concreción, por esa especificidad, al leer *Ruido y Capitalismo* da la sensación de leer un de los mejores libros escrito sobre el ruido (que yo conozca), precisamente porque se centra en un pequeño aspecto de este. Una de las razones por las que este libro puede molestar (y por tanto gustar, ahí está en parte el juego) es que no deja en pie nada ni nadie. *"No Sound is Innocent"*. No es posible sentirse reconfortado con la coherencia de tu propia ideología ni con la solidez de tu música. Te obliga a recorrer una y otra vez tu desencanto.

No todo es bueno. No es posible encontrar una coherencia argumental ni teórica, no hay un análisis completista del asunto, y a ratos parece un ejercicio de hermenéutica. Pero estos defectos, al menos a mí, me hacen mirar el asunto de otra manera. Como resultado de esto, puede verse una preocupación de algunos de los que escriben por pensar como actúan y por escribir como tocan música. Así, hablando del ruido, Anthony Iles dice que "en la academia modernista esto podría interpretarse como el refinamiento de una crítica interna del trabajo, mientras que en la improvisación y el noise tienden a dirigirse hacia el campo de las relaciones sociales".

Esta serie de ensayos parece recalcar que, si el sonido es real, "la realidad no es capitalista", aunque el capitalismo sea ese sistema que recorre los afectos y las relaciones, esa economía que empapa la política. Precisamente por esto: porque empuja a los productores de ruido a posicionarse contra la normalidad de ese sistema que se mimetiza con la realidad, a generar situaciones desde el sonido. Esto, a mí modo de ver, es lo que ha querido pensarse sobre el ruido en este libro desde distintos planteamientos.

Pese a todo, cuando se habla de políticas liberadoras, muchas veces pienso que estas no tienen mucho que ver con la política económica y la gestión de la fuerza de trabajo, sino que se enfrentan

a un negocio musical mediante una música no repetible. Algo así recorre el texto de Edwin Prévost, el de Csaba Toth y el de Mattin cuando exponen que, al estar la música tan mediada por el dinero, es difícil que esta no tenga valor económico. Aunque siempre puede imponerse sobre éste otro valor más importante.

Después del Rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas
Simon Reynolds

Ed. Caja Negra Editora 2010
ISBN 978-987-1622-06-1

http://www.cajanegraeditora.com.ar/

por José Luis Espejo

La historia del videoclip, dependiendo de para qué se cuente, comienza muchas veces demasiado pronto, con Oskar Fischinger, o bien demasiado tarde, con The Beatles. Entre medias de estas fechas nace la corriente musical y cultural descrita por Simon Reynolds a título póstumo en *Después del Rock*. Comenzando con el final del Punk, se describe una serie de corrientes que muchas veces tratan de escapar de los aspectos espectacularizantes de la música a los que había llevado el Rock & Roll.

Esa etapa, poco reconocible ya para muchos de nosotros, marca el momento en el que Reynolds se pone a escribir. Porque de las muchas lecturas que puede tener este libro, a mí me parece más que interesante la que muestra todo lo que rodea la prensa musical, lo que significa escribir de cierta música, de dónde viene. Por esto, la introducción de este libro, con un marcado carácter autobiográfico, describe un momento, ese *after-rock*, en el que la crítica y prensa musical inglesa eran un factor relevante y decisivo en el consumo de música, un modo de oposición a otros reguladores de consumo. Y quizás buscando tres pies al gato, es precisamente a partir de estas oposiciones donde he encontrado una estructura del libro. El libro se ordena en una serie de contra-estructuras, marcadas por una cierta (leve) retórica anticapitalista.

El videoclip -del que hablábamos al principio-, que hace del Rock y la música una forma audiovisual más que sonora, marca en cierta manera el principio de esta serie de contra-manifiestos. El videoclip es, de algún modo, una de las formas que regulaba el consumo de música junto a la crítica impresa. Con la llegada del espectáculo del Rock, al que Reynolds se opone, se pierden también las viejas formas de una industria de música estrictamente sonora, regulada únicamente por prensa escrita, naciendo así un nuevo espectáculo audiovisual.

Llegados a este punto se hace evidente con quién se identifica Reynolds y dónde ha crecido. El primer capítulo, dedicado al Post-punk, no es sólo el más convencional y aburrido, también es el más amistoso. No se despliega en él toda la teoría cultural que recorre el resto de capítulos. En estos lo cultural pasa de vivencia a caso de estudio, y como estudio se analiza y critica con la distancia que sólo permite lo académico.

Mientras que la disección del Rock y el Situacionismo en relación a las influencias que deja en la

música analizada se hacen algo previsibles para un lector vagamente informado, con el Post-feminismo la Historia de la Música se interpreta como un relato audiovisual, que ya se podía leer más en profundidad en *Viva McGlam*, de Terre Thaemlitz, o en algún libro de divulgación de musicología feminista. En cualquier caso, siempre entretiene leer sobre el videoclip de Madonna y la teoría de Baudrillard y los media; la figura "antimusical" y "antiliberadora" de Madonna descrita como: "Una fascista de la imagen, Madonna es la estrella perfecta de la era MTV, privilegiando el ojo sobre el oído".

Una vez se pasa a la música electrónica y progresiva, siguen clasificándose los movimientos descritos como contra-estructuras de un estilo anterior, aunque ya sin lo evidente de estos primeros. Es en la relación con el rock espectacular, audiovisual y de gran productora donde mejor se entiende el cambio de paradigma, en una industria que trata de mantener el consumo sin valerse de otro medio de difusión y publicidad que el audiovisual. No por casualidad son "zombis" de la era del Rock, del espectáculo viejuno, aquellos que defienden los derechos de autor de sus viejas discográficas, de su vieja industria en colapso.

La contaminación acústica en nuestras ciudades
Benjamín García Sanz y Francisco Javier Garrido

Ed. Funadación La Caixa. Colección de estudios Sociales 2003

Edición disponible mediante descarga en
http://www.estudios.lacaixa.es/

por José Luis Espejo

Hay que tener muy mala sangre para recomendar este libro. Un tomo de más de doscientas páginas que desgrana la legislación referente al ruido en todo el terreno patrio, editado por La Caixa en su "Colección Estudios Sociales". Pero que *La contaminación acústica en nuestras ciudades* comparta fila editorial con *Adolescentes ante el alcohol*, *Los valores de la sociedad española y su relación con las drogas* o *Familias Canguro: Una experiencia de protección a la infancia*, no sólo me hace fantasear con un emporio literario-audiovisual al estilo de Marvel Movies, sino que me da un morbo tremendo.

Con todo, hay fragmentos en los que el libro destaca por su gris opacidad burocrática, y son esos, precisamente, los que permiten al lector adentrarse en el apasionante mundo de la legislación sonora. Siendo prácticos, un PDF de descarga libre (disponible para envío por correo para los verdaderos amantes del asunto. Yo ya tengo el mío), en español y con una minuciosa descripción de los efectos de sonidos no deseados sobre el cuerpo, se convierte en una obligada nota a pie de página en el disco duro de cualquiera.

Un tesoro para investigadores perezosos, insomnes, artistas y activistas deseosos de encontrar una brecha en el sistema sobre la que hacer una obra bien combativa y de éxito. La introducción, para aquellos que quieran saber de qué va el asunto sin rebuscar en las webs de distintos ayuntamientos, es más que útil. Dirigida a "ciudadanos y políticos", permite al ciudadano (seguramente usted que

8

está leyendo) pensar el problema de la contaminación acústica con la mayor objetividad posible.

Para ello la selección de autores es impecable, como no se podía esperar de otra manera. Por una parte, Francisco Javier Garrido, célebre economista especializado en el arte de mandar y dirigir, autor de libros de mesilla para tiburones como *Pienso, luego planifico* o *El alma del estratega*. Por la otra, Benjamín García Sanz, habitual de *La Gaceta* de Intereconomía y autor del manifiesto final para entender la sociedad de nuestros días *Los pobres también son de derechas*.

Todo ello hace de esta modesta publicación una joya de nuestra literatura, una prueba ineludible de quién eres tú, ciudadano, qué ese esto del ruido y qué van a hacer tus "amantes políticos" para resolverlo.

COMPILADO SONORO URSONATE vol.2

Por Oscar Martín

Volvemos con un segundo volumen, de nuevo un doble CDR donde hemos seguido recogiendo la variedad de matices y aproximaciones a la música experimental que pululan por nuestros círculos. Con la inestimable colaboración de Miguel Angel García en la selección de alguna de las piezas.

CDR1

En el anterior volumen nos quedamos con las ganas de incluir a féminas aguerridas, y en este hemos espabilado e incluimos a cuatro. Por un lado 3 artemisas fluorescentes ocultas detrás de máscaras de grouchomarx y pantallas de laptop, que invocan a **Roman Ramon** y trituran con mortero cualquier material sonoro cazado en los foros más nerd de la red y a los que añaden sintes, voces o incluso baterías caseras, una vuelta de tuerca al plunderphonic de tinte cabaretero. Por otro lado contamos con **Lali Barrière**, maestra artesana de la improvisación más sutil y radical que he oído últimamente, en este caso junto a **Ferran Fages** estableciendo un diálogo en alguna fosa subácuatica, invocando lenguas silúricas y mitólogicas con criaturas lovecraftianas..

Contamos también con el poliédrico **Alfredo Costa Monteiro**, tuvimos sus palabras en el pasado número entrevistado por Oier I.A, y para este nos regala una sólida e impecable pieza "Karst" invitación inmersiva a planear por flujos de corrientes tectónicas y cristalizaciones aurales. Por algún vórtice alquímico nos conecta con las invocaciones a Dionisio y los rituales del caos de tinte azteca del Mexicano y ex-barcelonés **Julian Bonequi**.Voz y batería desgarradas, ensuciadas y empapadas de tequila.. belleza catártica.

Microcápsulas de fresa ácida y petazetas nos lanzan a la boca tanto **Nieblafascista** como **EC**, moviendo el límite de nuestros códigos de escucha hacia donde menos te esperas; ironía fresca y humor azul, como irte de cañas con Xenaquis. También de la zona norte, **Grumos-LALAI** pescados en la pasada edición del ZarataFest que nos condensan toda la intensidad de su impresionante directo en esta track de puro "black-metal sin gluten". Allí también cazamos al improvisador **Pablo Orza** que se deleita sometiendo a su guitarra y objetos varios a esquizo-anal-isis antifreudianos, extrayéndoles sus deseos y resonancias ruidistas más ocultas. **Pablo Sanz** nos inicia en el arte de la transcodificación analógica, reconectando flujos eléctricos por donde no toca y convirtiendo la señal de vídeo en audio, una máquina deseante que produce energía mental de entramados armónicos y limbos estáticos.

Volvamos al principio del CDR, abrimos el compilado con el trió **Sexton & Willson & Negarti**, grabado en directo. Improvisación constructiva, bien hilada y con un gran sentido de la escucha mutua, dibujan y desdibujan arquitecturas de potente inducción sónica, enlazando microintensidades, roturas y grietas estructurales que abren huecos a lo sugerente. Por esa área del CDR encontramos también a **Juan Matos Capote**, improvisador incansable y experimentado luthier de la electrónica DIY que construye su propio aparataje para luego "bendearlo" y convertirlo en máquinas pseudoautomatas, que manualmente exprime para extraerles todo un jugo de texturas y proponernos estas zonas de introspección altamente lumínica construidas con precisión láser y texturas brillantes.

De la meseta central nos llega la descarga de "she metalic" la track de **shalocins**, una travesía por el desierto de algún western post-nuclear de serie B, cabalgando al encuentro de alguna hija de kaliyuga. Directo y sin contemplaciones. **Games Adiction**, nos bombardea con metralla glich y aleatoria pero aún así encontramos ciertos patrones en el caos; un mapa subterráneo de distópica musicalidad que estimula nuestras glándulas más ciberpunks. De la misma zona nos llega también la track que cierra el primer CDR del compilado, **Tomás Gris** uno de los exponentes de la exuberante flora de improvisadores madrileños, nos regala esta última pieza donde lo accidental y lo intencional fluctúan tejiendo estructuras asincrónicas llenas de pliegues, quiebros y desplazamientos que enriquecen la escucha..

CDR2

El segundo CDR lo dedicamos exclusivamente a un **NO-CONCIERTO** "improvisación anónima sin instrumentos" de 60 minutos ocurrida el pasado 12/1/2011 en el espacio NK-Project en Berlín, acompaña la grabación un texto que publicamos y que nos cartografía los conceptos puestos en juego en la "experiencia". Una especie de hacking social, donde se trastocan y evidencian las expectativas y configuraciones mentales que llevamos a una situación de "concierto" dentro de un contexto capitalista de consumo (casi siempre) pasivo de cultura, donde no solo se mancilla el espacio sagrado y cómodo del público sino también el de la propia "autoría". La experiencia "artística" como cortocircuito de relaciones y activador de otras subjetividades. Aroma a Marx, Situacionismo, Dada, y Fluxus. Hacia el ruido social.

CDR1:

01 BERA Erin Sexton & Loty Negarti & Alexander Wilson
02 FA PLOU Ferran Fages & Lali Barrière
03 KARST Alfredo Costa Monteiro
04 SIN TITULO 3 Juan Matos Capote
05 stÅtic limbØ [a07] Pablo Sanz Almoguera
06 ALL WRITERS MUST BE GO FROM RAPTURE Games Addiction
07 APSOLUTENO Román Ramón
08 COMECHINGONES Julian Bonequi & El Pricto
09 ESQUIZO-ANAL-ISIS Pablo Orza
10 TU AMOR ES AZUL Nieblafascista
11 ESTADO Grumos LALAI
12 PASAJE EC
13 METALIC SHE shalocins
14 SHE GROWS AND SHRINKS...BUT ALWAYS GROWS Tomás Gris

CDR2:

00 NO-CONCIERTO Improvisación anónima sin instrumentos

CDR1 (info)

01 ERIN SEXTON & LOTY NEGARTI & ALEXANDER WILSON
título: Bera

02 FERRAN FAGES (motor) – LALI BARRIÈRE (cracklebox)
título: Fa plou

http://www.ferranfages.net/
http://www.lalibarriere.net/

Grabado en la estación "Baixador de Vallvidrera", el 23 de mayo de 2010.

03 ALFREDO COSTA MONTEIRO
título: Karst

http://www.costamonteiro.net/

04 JUAN MATOS CAPOTE
título: Sin Titulo 3 (osciladores fabricados)

http://www.juanmatoscapote.net/

05 PABLO SANZ ALMOGUERA
título: stÅtic limbØ [a07]

http://www.20020.org/web/

Materia sonora generada a partir de la sonificación de señal de video.

06 GAMES ADDICTION
título: All the writers must be go of Rapture

http://www.grainsize.blogspot.com/

Es la grabacion de un sonido que genera un plasmido roto en los barrios bajos de la ciudad submarina de Rapture. En algunos barrios gente de la antigua universidad de Torch (hackeadores) se juntaban y charlaban acerca de algunas maquinas generativas de plasmidos. Ciertos componentes en contacto con las bacterias presentes en el "adam" de algunos de los muertos (sobre todo splatters) desarrollaban lo que algunos llamaban errores funcionales.(ver cap. Little sisters). Muchos siempre buscaban este tipo de generadores de plasmidos para de alguna manera incorporarlos a su arsenal de superviviencia contra los Splicers y Big Daddys....
Algunos escribieron el código para dárselo a los científicos de los barrios altos y poder ser usados como cobayas y salir de su misera existencia... Los doctores utilizaron el código para llegar hasta Ryan y poder combatirle en su mismo terreno(...) Ideado en Tronar Studio 2.1 en Iriepal. 68 pistas para ser usadas en modo random en el reproductor a alto volumen... Para ser presentado como "Site specific work" en algún espacio.

Dario Moratilla tambien nos manda este texto;

Iriepal

5 MAYO 2011, 10 de la mañana

Ultimamenete,bLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbL
AbLABlaBlablaBbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAb
LAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbL
AblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablabl
aBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLA
bLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAb
LAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablab
laBLABLAbLAbLAbLAblablabla,,La..Verdad...bLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbL
AbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaB
,bLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblabl
ablaBLABLAbLAbbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLA
bLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablab,NOlaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAb
LA,Leo...bLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablabLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLA
BLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAb
LAbLAblablablaBLABAb
...read,,,bLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAb
LAblablablaBLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAb
LAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbL
AblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablabl
aBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLA
bLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLA,conceptualmente..bLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblabLA
blablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablabla
BLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAb
LAbLAbLAblablablaBLAABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLA
bLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblabla
blaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABL
AbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLA,teoría,abLAblablablaBLABLA
bLAbLAbLAblablablaBLbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBL
ABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLA,bLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbL
AbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLA
,mucha,bLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAb
LAblablablaBLABLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLAB
LAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLA
,bLAblablablaBLABLAbLAbLA,..ver,bLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbL
AblablablaBLABLbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLA
bLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAb
LAblablablaBLABLAbLAbLALAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablabl
aBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLA
bLAbLA,,,bibliografía.bLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablabLAbla
blablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBL
ABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLAbLAblablablaBLABLAbL
AbLAbLAblablablaBLABLAbLAbLA

07 ROMÁN RAMÓN
título: apsoluteno

http://romanramon.blogspot.com/

Cuestionario en cuestión de el TENDERETE

1.- Describe brevemente (en un párrafo) de qué va la publicación o sello...
Román Ramón son aggnès, po poy y helmut picadillo (lucía c. pino) unen sus saberes quehaceres en aproximaciones sónicas descargables y escuchables bien para excursión tropical, para recoger espárragos o para plegar cartones. Les deseamos lo disfruten y sobre todo muchísima suerte en los sorteos.
2.- ¿De qué forma el nombre refleja la filosofía del proyecto?
De forma triangular y luego poliédrica.
3.- ¿Cómo nació? ¿Por qué autopublicar?
Nació de picnic, autopublicar para dilatarnos y experimentar con el tiempo, para imponernos solo los límites que decidamos nosotras.
4.- ¿Cuál es el formato y por qué se eligió así? ¿Se trata de un fanzine, un libro o qué?
Cedé, porque de momento es lo que hemos decidido, un día haremos una cinta.
5.- ¿Cómo hacéis la edición de cada número/título?
Con cariño y el Internet.
6.- Algunos autores que han participado en el proyecto...
Popoy, Agnés pe, Helmut Picadillo, Silvia caballero,Agnés Pedrós, Lucía C. Pino, Don Pinpón, los joteros de mi pueblo, una vecina que pasa, la orquesta filarmónica de berlín en 1900, Ramón..
7.- Detalla tu proyecto respondiendo algunas de las siguientes preguntas.¿Cómo se financia?
Es un trabajo de autogestión.
8.- ¿Funciona bajo un sello editorial?
Bajo un netlabel, de momento.
9.-¿Se construye a partir de convocatoria libre, de invitaciones, colaboraciones con amigos, encargos?
Se construye a partir de un picnic y es mutante, impredecible, erróneo, cacofónico.
10.- ¿Se realiza con contenido hecho a propósito o es una edición/selección de material ya existente?
Un poco de plunderfonía, hurto, collage, remix + creación propia (es decir, que a veces tocamos sintes, batería, o incluímos nuestras voces)
11.- ¿Hay periodicidad?
Si si, ejem,
12.- ¿Cuál es el tiempo estimado de realización de cada número/título?
El primer álbum nos costó un año, con el segundo nos vamos a superar…
13.- ¿A qué público se dirige?
A todo el público, menos a los necios y a los doctos
14.- ¿Existe algún nexo común (estilo) entre los autores que participan?
El nexo es la alegría, la geometría, la discreción y la elegancia
15.- ¿Cómo se llegó al precio de venta?
El precio de venta es fluctuante, muchas veces igual a cero
16.- ¿Cómo se distribuye?
En red, y a través de encuentros como éste
17- ¿Dónde ha recibido mejor acogida:entre el público físico o virtual (Internet)?
Físico, virtual y del más allá, de hecho, preparamos una tema psicofónico
18.- ¿En qué otros eventos/ferias habéis participado?
Aptitudefm de Radiocontrabanda, Metamina FNR.Y en el programa inglés Phantom Circuit,
19.- ¿Qué otros proyectos han inspirado directamente el tuyo?
Nos inspira la apostasía en masa y el nudismo.

08 JULIAN BONEQUI & EL PRICTO
título: comechingones

http://www.julianbonequi.com/

Julian Bonequi: Drums and amplified voices
El Pricto: Conduction

Recorded, mixed and mastered by El Pricto at The Hodge Podge @ Discordian Records, Barcelona.
A concept by Julian Bonequi and El Pricto. Cover Art by Bonequi.

An improvised mind dialogue inspired by the Comechingones culture
...All Indians drinking and celebrating, calling "the devil" (probably a fertility god)

sobre mi aproximación a lo sonoro: ... que dura es esta hermosa ciudad ...

09 PABLO ORZA
título: esquizo-anal-isis (paraguitarraelectri-K)_Estracto 02-004

http://pabloorza.wordpress.com/

Está hecho a tiempo real grabando del ampli con micro al aire y con guitarraelectrica, pedales de efectos y objetos sonoros varios...

10 NIEBLAFASCISTA
título: tu amor es azul

http://www.myspace.com/nieblafascista

11 Grumos LALAI
título: Estado

Grumos LALAI es un dúo de improvisación proveniente de Bilbao, formado por Jorge Núñez (voz) y Héctor Rey (no-input mixing), quienes también desarrollan su obra en el campo de las artes plásticas. Sus principales influencias son la fuerza helada, Laibach, Jean-Luc Guionnet, los mochis, el "Rust in peace" de Megadeth, nueni, la Orquesta Sinfónica de Acordeones de Bilbao, Cyndi Lauper y Varg Vikernes.

12 EC
título: pasaje

http://whitepyramidblackform.blogspot.com/

13 SHALOCINS
título: metalic she

http://www.myspace.com/shalocins

Grabado 2009-2011, usando aparatos electrónicos diversos, juguetes, micros contacto, voces y sonidos encontrados.

14 TOMÁS GRIS
título: She grows and shrinks...but always grows (love poem)

http://www.myspace.com/tomasgris

"[…] la poesía del bricolaje […] elaborar conjuntos estructurados, no directamente con otros conjuntos estructurados, sino utilizando residuos y restos de acontecimiento".
(Levi-Strauss, "El pensamiento salvaje")

En esta pieza se sigue trabajando sobre lo mismo, el Acontecimiento. Así, desde la temporalidad entendida a la luz de la discontinuidad y la ruptura, superando el paradigma diacrónico y de grandes periodos, se atiende a los quiebres, los desniveles, que generan a su vez, junto a la nueva temporalidad, nuevas nociones de espacio. De este modo, se muta la Historia de Amor en Acontecimiento de amantes.

Más allá de todo discurso pretendido teórico sobre esto, lo que prima es la posibilidad siempre acechante del sinsentido. La generación de nuevas estructuras a partir del detrito desemboca en sistemas sobrecodificados e hipertrofiados de sentido (el detrito no escapa a su semántica anterior, a su memoria, aun cuando se introduce en un nuevo espacio estructural y acepta nuevos desafios de significación), lo cual, paradojicamente, los vacía, los desustancializa; la estructutra queda abierta, siempre con fugas... el Ser, diseminado.

CRD2 (info)

00 NO-CONCIERTO:
improvisación anónima sin instrumentos . NK, BERLIN 12/01/2011 22:00-23:00 h

Concierto: 1660: del Fr. concert (16c.) "convenio, acuerdo, harmonía" , del It. concerto "concierto, harmonía," de concertare "concordar o entrar en acuerdo".

Si un concierto esta normalmente basado en "convenio, acuerdo y harmonía", entonces un no-concierto esta basado en el desacuerdo, la discordia y el ruido.

En la improvisación no-idiomática se supone que uno puede utilizar toda la música como posible material para la improvisación. Pero la música nunca es solamente música ya que proviene de un contexto social especifico. En el no-concierto podemos utilizar todo como posible material para la improvisación: relaciones de poder, ideas, conceptos, el contexto, historia, arquitectura, nuestros cuerpos, afectos, deseos, sexo…

No necesitamos instrumentos que medien nuestra relación entre nosotras, y nos reafirme como músicos. Nos guste o no, de una manera u otra siempre estamos actuando. No hay actividad o posición que sea neutral. La pregunta es si estamos actuando un rol ya establecido (como puede ser el de audiencia o performer) o algo totalmente diferente. Algo que vaya mas allá de la autoría (ya sea individual o colectiva).

compilado

Hoy en día, en el campo de concentración de la participación forzada, donde todo el mundo esta produciendo algún tipo de valor (ya sea, económico, experiencial, cultural..), volver a caer en la noción de un público abstracto, que se distancia o es simplemente el observador de un objecto, ya no es posible. En cualquier situación que estés, producimos sonidos, por muy silenciosos que sean. En vez de juzgar estos sonidos estéticamente (algo que solo reproduciría la idea del gusto individual), podemos escuchar estos sonidos o producir unos nuevos, para precisamente tratar de entender mejor la situación en la que vivimos y cambiarla.

Podemos cambiar las relaciones sociales, acelerando el conflicto entre el individuo y el colectivo. Olvidémonos por un momento de la música y de los músicos, y produzcamos un ruido social que cancele la fetichización de sonidos abstractos. Vayamos juntos hacia lo no deseado (musicalmente, estéticamente, socialmente…).

Si la música se supone que son sonidos organizados, entonces el ruido puede ser la escucha desorganizada. Todo puede pasar si lo hacemos pasar, pero si la situación se convierte estéril para ti, echate la culpa a ti mismo.

¡Todo el mundo es bienvenido!

NK, BERLIN

12/01/2011 22:00-23:00 h

http://ursonatefanzine.tk/
ursonate0@gmail.com

http://ursonatefanzine.tk/
ursonate0@gmail.com